الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 397 السنة الرابعة والثلاثون

أيار 2004 ربيع الأول – 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... أربعة وثلاثون عاماً
من عمر المجلة

د. وليد مشوِّح

بصدور العدد /397/ غرّة هذا الشهر . أيار يبلغ عمر مجلة الموقف الأدبي أربعة وثلاثين عاماً.

مسيرة طويلة ومتوازنة مرت بها هذه المطبوعة لتمثل الموقف الأدبي من حركة الثقافة العربية، ولتعبر عن أدبية الموقف من حيث استيعاب المعطى الحديث، ومقدرة المثقف العربي على تمثله، ومجاراته على أصعدة البحث والدراسة والنقد والإبداع.

فالموقف مادة وإبداعاً كانت فوق القطرية، بوابة مفتوحة لا على الأفق القومي فحسب، بل وعلى الأفق العالمي، وبقدر عروبية القلم الخاطّ لحراك المُبدَع الفكري؛ فإنه المعبّر عن قدرة العقل العربي على تمثل آخر النظريات الفكرية في الفن والأدب سواء بسواء.

مفكرون، مثقفون، مبدعون يرسلون نتاجاتهم من أرجاء الوطن العربي الكبير لتصب في خزان تداولي تمثله مجلة الموقف الأدبي.

وإذا أردنا أن نرسم خريطة المنشور على صفحات (هذه الموقف) فسنجد ما نفخر به . نحن القائمين على تجهيزها .؛ ونشعل أربعاً وثلاثين شمعة لا تنطفئ، بل تفسح المجال لشموع

أخرى.. وتستمر المسيرة على درب الإبداع، والعطاء الفكري.

المجلة الموقف: منبر فكري يعلن من مشارفه الأدباء والمفكرون مواقفهم وآراءهم، ومن على المنبر ذاته يوصل المبدعون نظرياتهم ودروسهم ومحاضراتهم الأدبية للمتلقي العربي المنتشر على رقاع الوطن العربي الواحد.

المجلة الموقف: جسر يصل مشرق الوطن بمغربه، تمر عليه المعارف وآخر مستجدات النظريات والمذاهب الثقافية لتلتقي، وتتحاور، ومن ثم تصل إلى التماهي والتفجر في بؤرة الوعي الذي يتطلّب المزيد، ويطمح إلى الاستزادة وصولاً إلى الكمال.

المجلة الموقف: تجاوزت المساحات القطرية الضيقة، ورفضت الحصص، والتحصيص، وفتحت بواباتها أمام كل ما هو إبداعي، وشافّ، وماتع، ومفيد، ولم تنزح قيد أنملة عن موقفها الذي انصب منذ ولادتها على غاية أو في غاية واحدة تقول: بصناعة الوعي، وتنمية العقل، والإيمان المطلق بمقدرة الفكر العربي الخلّاق على إبداع ما يدعّم الشخصية العربية ويحافظ على هويتها القومية.

المجلة الموقف: انحازت . بالفعل . إلى القضايا القومية، والأخلاقية، والإنسانية، حيث أبدعها المثقفون الحقيقيون الذين أرادوا بعطاءاتهم منتوجاً فكرياً عروبياً، لا هو بالمستورد، ولا هو قابل للتصدير، ولا هو خاضع للحسابات الدنيوية والأنوية الزهيدة، بل هو بالفعل يصب في ترميم المتصدع، وتدعيم القائم، وتوسيع الضيّق، مع التشدد بالأهداف والغايات، والحرص غير القابل للتراخي والمساومة على سلامة اللغة العربية وتنميتها.

المجلة الموقف: سجل للحراك الثقافي العربي، وشهادة حقيقية على التطور الثقافي العربي، وخزّان للمعطى الثقافي العربي، وذاكرة لصون عطاءات المبدعين العرب الذين تعاملوا معها بوصفهم أفراداً في أسرتها الواحدة، كذلك هي مرجع يفاد منه الدارسون والباحثون والعاملون في مجالات التأليف والإبداع، والترسيخ والتأصيل.

المجلة الموقف: تثمن عطاءات كل من أعطى، وتشكل جهود كل من اجتهد، وتعترف بجميل كل من منح، كما تقدر كل من عمل في أسرتها الصغيرة، وكل من جهد من مجتهدي أسرتها الكبيرة، أما الأحياء منهم فيقفون بإجلال وتقدير لمن رحل عن هذا العالم نحو عالم الأبدية والخلود.

المجلة الموقف: تذكر صنيع أولئك الذين مروا على رؤساء تحريرها، تخلد ذكرى الأموات منهم (عدنان بغجاتي، جلال فاروق الشريف، محمد عمران)، وتشكر صنيع من بقي منهم (علي عقلة عرسان، صفوان قدسي، عبد الله أبو هيف، شوقي بغدادي) ولن تنسى جهدَ الذين بنوا.. فأحسنوا.. وكانوا في مكان الريادة التي ستظل نوراً في مسيرة المجلة.

المجلة الموقف: تنير الشمعة الرابعة والثلاثين، وسيأتي آخرون يعملون على إعمارها، وحبكها، وتطويرها وإتمامها، لتظل الموقف في مجلة، أو مجلة الموقف في الحركة الأدبية المعاصرة، وتكون مرجعاً لأجيال ستتعاقب على تلقيها والإفادة منها، ورفدها بمعطيات أخرى.

❑❑❑

إعـــــلان

إلى الإخوة الأدباء..

يرجى التقيد بالملاحظات الآتية عند إرسال نصوصهم للنشر في مجلة الموقف الأدبي:

1-أن يكون النص أصيلاً، ولم يسبق نشره، ويحرم من الاستكتاب في المجلة والنشر فيها كل كاتب يتبين أن نصه منشور من قبل.

2-النص الذي يرد المجلة لا يعاد إلى صاحبه سواء أنشر أم لم ينشر.

3-أن يرسل النص الأصلي للنشر، وسوف تهمل المجلة أي نص مصوّر.

4-يفضّل أن يكون النص المرسل للمجلة مرقوناً على الحاسب.

5-ليست المجلة بحاجة لأقراص مدمجة مرفقة بالنصوص.

❒

بحوث ودراسات

❑❑

أثر شكسبير
في مسرحية (زوار الليل)
للدكتور علي عقلة عرسان:
شخصية الشبح نموذجاً

د.الياس خلف-

يقوم هذا البحث بدراسة الوظيفة الفنية والدرامية للشبح في مسرحية (زوار الليل) التي تبدو حصيلة اطلاعه على تراجيديا الأشباح عند الكاتبين المسرحيين البريطانيين توماس كيد وشكسبير، والكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل وغيرهم. ويؤكد هذا البحث أن شخصية الشبح تؤدي دوراً هاماً في ترسيخ الموضوعات النفسية والاجتماعية التي تعنى بها هذه التراجيديا.

تبرز الدراسة الدقيقة لمأساة (زوار الليل) أنها عمل فني يعالج قضية الظلم الاجتماعي الذي ينجم عن علاقات ذكورية خاطئة تتفشى في أوصال مجتمعنا وتعمل على تدميره.

وتتلخص أحداث هذه التراجيديا بما يلي:

يتحدث الأصدقاء عن هند التي أحبت، فتخلى عنها حبيبها، وافتضح أمرها، فقتلها أهلها، وفي بطنها جنينها، أما حبيبها الغادر فقد تزوج من غيرها.

ويدخل الشبح (العجوز) على أحمد فيكشف له عن سوء فعلته التي ظن أن لا أحد يعلم بها، ويخبره عن إخلاصها الذي تجلى في عدم بوحها باسم المجرم.

ثم يتسلل شبح هند فيعاتب أحمد وتدعوه إلى مشاهدة طفلهما الذي يجري في الحقول، ولكنه يجبن على اللحاق بها.

وحين تدخل زوجته سعاد يعترف لها بحبه القديم لغيرها، فتعترف له أيضاً بحبها القديم لغيره، ويطلب منها أن تدعه وتذهب إلى حبيبها الأول، لأنه هو نفسه سيلحق بحبيبته في العالم الآخر. (1)

توضح أحداث المسرحية أن موضوع الظلم يشكل المحور الأساسي هنا لأنه يتمثل في ظلم المجتمع لهند، وظلم حبيبها لها، وظلمه لزوجته سعاد، وظلم سعاد له، وظلم هند لجنينها.

ولمسرحة آثار هذا الظلم، يوظف عرسان آليات فنية (من عتمة وإضاءة وسكون وصمت وموسيقا) ليبني فضاءً درامياً يرمز إلى أجواء الحزن والتشاؤم واليأس التي تسود هذه المسرحية:

المسرح مظلم تماماً. وبعد فترة صمت

قصيرة يبدأ ضوء أزرق شاحب بالظهور تدريجياً حتى يستطيع الإنسان الرؤية. يتضح على المسرح شبح.

شبح إنسان جن أو مات في الأربعين من عمره. ذقنه طويلة بيضاء.. في غمرة السكون المشع الذي تصاحبه موسيقا خفيفة بعيدة وبفضل الناي الحزين –يبدأ أحمد بالاستيقاظ وكأنه في غفوة.. يرفع رأسه وينظر إلى الجمهور في الوقت الذي يكون فيه الشبح آخذاً بالانسحاب والتلاشي شيئاً فشيئاً.. تقترب صورة أحمد وتتضح معالمها بواسطة النور. يبدأ الكلام بصوت من أبعاد عميقة مخاطباً الجمهور. (2)

وينفخ عرسان الروح في الشبح فيفصح أنه شبح آت من وراء جدار الموت ليدافع عن نفسه ويعلن براءته.

إنني أكلمكم من وراء جدار سميك.. جدار الموت، أو النسيان، أو الجنون، أنا بقايا إنسان.. بقايا روح.. هيكل لشبح يدب على الأرض. جئت لأقول لكم:

إنني بريء مثل أي طفل من أطفالكم الصغار. لقد اتهمتموني بأبشع الجرائم.. ولكنني لم أبدع الخطيئة ولست أول مذنب على وجه الأرض.

نرى هنا أن الشبح لدى عرسان ليس مجرد كورس تقليدي خارج إطار أحداث المسرحية كشبح آندرايا الذي يفتتح مسرحية (المأساة الإسبانية) لتوماس كيد، ويعلق على أحداثها من حين إلى آخر، أو نمط مسبق الصنع كشبح الملك المقتول في مسرحية (هاملت) لشكسبير الذي يظهر ليكشف جريمة مقتله على يد أخيه كلوديس، ويحث ابنه على الانتقام له (3).

إن الشبح لدى عرسان بطل مأساوي يعري ذاته فيدعونا لنتأمل في تجاربه العاطفية الفاشلة والمليئة بالإحباطات النفسية:

انظروا (تدخل سعاد أو يضيئها نور في جانب من جوانب المسرح) هذه سعاد زوجتي التي كنت سبباً في شقائها. وهذه المرأة التي تمر كنسمة عاطرة حزينة (تمر هند على المسرح ملفعة بالبياض) كانت حبيبتي وماتت بسببي.

وتتعاظم آلام أحمد النفسية فيلجأ إلى استثمار الثنائيات الضدية: الأحلام والواقع، والحب والغربة، ويصوغها بأسلوب ينطوي على أمنيات لم تتحقق:

هذا هو بيتي.. في تلك الزاوية كنت أتمنى أن أضع باقة زهر في أصيص.

وهنا كنت أود أن يكون لي مكتب للمطالعة. وفي تلك الزاوية كانت تراودني أحلام الأثرياء والفقراء. هناك كنت أجلس وأحلم بأنني عظيم.. وأكتسح العالم بغمضة عين. وفي هذه الغرفة كانت تعيش زوجتي ويوجد فيها سريرنا المشترك. وتلك غرفة الضيوف كنت أتمنى أن أفرشها فرشاً جيداً، وكنت أحلم بأن اعلم ابني العزف على البيانو ونظم الشعر.

ويصعد إحساسه بالإحباط والفشل الذريعين عن طريق توظيف التناقض الحاد بين ثلاثية البيت والحب والاستقرار العاطفي ونقضيتها التي تتجلى في التشرد والغربة والضياع. ويسكب أحاسيسه هذه فتبرز مأساة ترسم تلاشي أحلامه وانهياره العاطفي والنفسي:

كانت لي أحلام الشعراء وأخيلتهم.. ولكني عشت كما يعيش اللص أو الشحاذ.. عفواً، أستميحكم العذر لقد عشت بالضبط كما يعيش الإنسان غريباً عن كل ما يريد.. مبعداً عن أحلامه.

يدل دور الشبح في تقديم نبذة عن أحداث المسرحية الخارجية والنفسية على أن عرسان فنان يستثمر شخصية الشبح التقليدية بصورة إبداعية،

فالشبح لديه بطل مأساوي من لحم ودم وعاطفة، وهذا دليل جلي على رؤية عرسان التجديدية والحداثوية لهذه الشخصية الفجة والجافة التي انحصرت مهمتها في كشف الجرائم في المقام الأول. (4)

ويمضي عرسان قدماً فيدعونا إلى مشهد ليلي يعكس رصيده الثقافي إذ إن الليل لدى شكسبير فضاء مظلم يرمز إلى عالم الجريمة واللصوصية. (5)

في الليل يكثر اللصوص وتخرج الخفافيش والذئاب وتتم الجرائم. أحس أن في داخلي ليلاً وذئاباً وخفافيش وجرائم.. وأخاف أن تخرج أيضاً في الليل.. ولكن.. شيء عجيب.

يدل انتقال الشبح من الليل الخارجي إلى ليل أغوار نفسه المظلمة على إحساس أحمد بذنوبه إثر مقتل هند، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الإحساس يؤرقه ويعذبه:

إنني لا أستطيع أن أنام ولا أطيق أن أسهر وحدي.. أنظر من نافذتي إلى الليل فأخاف إنه مرعب.

يذكرنا أرق أحمد بأرق ماكبث الشكسبيري الذي يقض مضجعه بعد أن أمر بقتل ضيفه الملك دنكن. (6) ومن خلال إحساس أحمد المؤرق يمكننا أن نرى أن الوحدة في أثناء الليل ما هي إلا انتقال إلى فضاء ضميره الذي يعذبه، فحين تذكر أمامه كلمة ليل فإنه على الفور يتصور: "حفراً مخيفة، ولصوصاً بخناجر، و[يحس] كما لو أن عاصفة سوداء تجتاح العالم وتطفئ كل القناديل".

إن الانتقال إلى الظلمة المتمثلة في انطفاء كل القناديل ما هي إلا رحلة قسرية إلى أعماقه وضميره، ولا شك في أن العاصفة إشارة مجازية إلى غضب الطبيعة إثر حدوث الجرائم، وهذا ما يذكرنا بما حدث في مسرحية (الملك ريتشارد الثالث) حين يرى بطلها أن عدم بزوغ الشمس صبيحة الحرب دلالة على أن مصيره سيكون أسود نتيجة لذنوبه الكبيرة والكثيرة. (7)

وتتجسد الرحلة إلى عالم الضمير حين يخرج صديقاً أحمد فيغدو وحيداً.

وتتعزز فكره الرحلة بفضل الأفعال الإرادية التي يقوم بها بغية الولوج إلى ثنايا ضميره:

يغلق أحمد الباب ثم يعود بخطاً وئيدة ويجلس خلف منضدته. يشرب كأساً ويضع رأسه بين كفيه ويتكئ بمرفقيه على المنضدة. تمر فترة زمنية. الغرفة ساكنة، والنافذة مفتوحة يحركها الهواء.. أحمد يستغرق تماماً في أفكاره وكأنه في غفوة.

إن دخول العجوز المفاجئ ما هو إلا تجسيد لضمير أحمد الذي يؤنبه على ما اقترفت يداه:

إنك تهرب دائماً.. يجب أن تنظر إلى الليل وجهاً لوجه كي تستطيع مواجهة ليلك.

ويذكر العجوز أحمد بجبنه حين قتلت هند:

عندما أغمدوا في عنقها الخنجر.. أتصور أنها كانت تحمي جنينها بيديها.. لم تشأ أن تصرح باسمك.. نعم.. إنها مخلصة؟

ويعاتبه العجوز قائلاً:

لماذا تزوجت.. وكيف تزوجت؟

فيرد أحمد:

فكرت أن هذا ينسي. ولكنني لم أستطع وها أنذا أتعذب.

وهنا يؤدي الشبح دور الحاكم والقاضي، وهذا الدور أحد جوانب الضمير المؤنب:

مذنب.. مسؤول.. مسؤول...

تذكرنا هذه المواجهة بين الشبح وأحمد بالأشباح التي تزور الملك ريتشارد الثالث في

نومه والتي تذكره بجرائمه كلها. ويجب التأكيد هنا أن ريتشارد الثالث يدرك أن ظهور الأشباح من صنع ضميره الذي يدينه بصوت عال: "أنت مذنب، مذنب". (8)

وتتفاقم معاناة أحمد في أثناء هذه المواجهة مع الشبح وضميره فيكشف عن شعوره بذنوبه التي تتجسد أمامه فتغدو ذكرى تطارده على الدوام:

ولكنني لم أنس.. ولا أستطيع أن أنسى.. إن كل شيء تجسم أمامي ويلاحقني .. في مثل هذه الساعة من الليل كنا نلتقي وتنظر إلي فأرى بريق عينيها في الظلام لقد كانت بصفاء السماء الزاهرة.

ويغرق أحمد في الذكرى والندم فيتوسل إلى الشبح أن يتركه:

يا إلهي.. إنني أشعر بالدوار.. إن ذنوبي أصبحت تتجسد أمامي بشكل مرعب.. عدت لا أقوى على النظر في وجوه الناس.. كلما مشيت في الشارع أحس أن كل واحد منهم يشير إلي باتهام واضح.

إن إحساس أحمد أن الجميع يتهمونه ما هو إلا دلالة على أنه يرى فيهم أشباحاً تذكره بذنوبه. ويؤكد عرسان دور الشبح في تنكيد حياة المذنب حين يدعونا للولوج إلى مشهد داخلي يحدث في نفس أحمد التي تضج بأصوات وصور ضحية جريمته.

يخاطب العجوز أحمد قائلاً:

إن ما يهمك هو أن تبقى في الظل.. تصم أذنيك كي لا تسمع الأنين وانسكاب الدموع والطواف الذائب حول بيتك، هناك عيون تصلب ناظرة إليك كلما ضمكما أنت وزوجتك فراش.. عيونها وعيون الآخر.. لماذا تصم أذنيك وتحجب عينيك؟

تبرز أهمية هذا المشهد الدرامي في أنه يرصد معاناة أحمد الأكثر إيلاماً، وهذا ليس ضرباً من الهوس أو الجنون بل تصعيد لحدة العذاب النفسي، العذاب الذي يسببه الضمير المؤنب والمعاقب.

ويبرز إبداع عرسان في معالجته لطيف هند، التي تمثل مبادئ التسامح والحب التي يسعى لترسيخها في هذه المسرحية. فهي لا تبغي الثأر كما هو معروف في مسرح وروايات الأشباح. إنها تسعى بكل جوارحها إلى العودة إلى حبيبها ووالد طفلها:

يا حبيبي جئت أعطيك ريحانة، لا تؤاخذني، إن بها رائحة الدم، لم يكن ذنبي، كنت أحملها حين فاجأني بخنجره.

نلاحظ هنا أن عرسان يجعل من سعي الشبح التقليدي نحو الثأر سعياً نحو لم الشمل بين الحبيبين، فهند غدت وحيدة لا تنشد سوى إحياء ذكرى لقاءاتها مع حبيبها:

لقد قضيت ليال طوالاً حول بيتك أبلل تراب الدرب من جرحي الراعف أبداً كي يورق الحب. وأنظر بعينين جرحهما الليل إلى قنديلك المضاء وجرحي دام كالشروق.

> إن استثمار تقليد الشبح لترسيخ موضوع التسامح ولم شمل الأسرة يشير مجازاً إلى روح التجديد لدى عرسان، وقدرته على رسم مشهد مفعم بالحب الزوجي والأبوي:

الشبح (هند): ألا تريد أن ترى طفلنا؟

أحمد (يبكي بصمت)

الشبح: تعال معي. تعال وانظر إليه.. إنه يلعب بالأعشاب، سيجلس إلى جانبنا يناغي العصافير ويضاحكنا. تعال (تمد له يدها).

أحمد: إلى أين؟

الشبح: إلى الحقول.. هناك سيضمنا مكان واحد. فراشنا الأرض. وسنرى السماء. تعال.

تعال.

يبرز هذا المشهد رؤية عرسان الرومانسية للحب الزوجي والأبوي الذي يترعرع في كنف الطبيعة الحية. ويشير لعب طفلهما بالأعشاب ومناغاته للعصافير على التناغم المثالي بين الإنسان والطبيعة، الذي يتجلى في إسهام الطبيعة في هذا العرس فتقدم الحقول سريراً لهذين الحبيبين: "فراشنا الأرض. وسنرى السماء. تعال. تعال."

ونجد لزاماً علينا هنا أن نؤكد أن عدم رؤية سعاد، زوجة أحمد، لشبح العجوز وشبح هند تعكس جانباً هاماً في شخصية الشبح التقليدية، لأن الشبح لا يتجلى إلا للمذنبين، وهذا ما نجده في مسرحية (هاملت) حيث يظهر شبح الملك المقتول ليحث ابنه على الثأر ولا تراه الملكة كيرترود، زوجته السابقة. (9)

ونستدل مما سبق أن عرسان استمد قالب الشبح من التراث الدرامي العالمي إلا أنه أضفى عليه طابعه الخاص إذ وظف شبح العجوز وشبح هند لتعزيز موضوع مواجهة الذات والتوبة والتسامح، وبهذا يتجاوز الشبح لديه حدود شخصية الشبح التقليدية المعروفة. وهذا دليل على إبداع عرسان الذي استطاع أن يجعل من هذا القالب شخصية تنبض بالحياة فتحقق مراميه الدرامية والفنية وموضوعاته الإنسانية المتنوعة.

***

الهوامش:

(1)–محمد عزام: وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص 425.

(2)–علي عقلة عرسان، زوار الليل، دار طلاس، حمص.

(3)–انظر: توماس كيد: المأساة الإسبانية، تح. م. مرشانت، لندن 1980. ووليام شكسبير: هاملت، تح. أ. سبنسر، لندن 1990.

(4)–المسرحيتان نفسهما.

(5)–وليام شكسبير: الملك هنري الرابع، تح. ر. غور. لندن 1975.

(6)–وليام شكسبير: ماكبث، تح. ف. ليرب. لندن 1990.

(7)–وليام شكسبير: الملك ريتشارد الثالث، تح. ل. هاموند، لندن 1970.

(8)–المرجع نفسه.

(9)–وليام شكسبير: هاملت.

مسرح المنودراما
دلالات وسمات

هيثم يحيى الخواجه-

■ *المونو دراما من أكثر الفنون التي تعرضت للقبول والرفض*

تمهيد:

ليس سهلاً أن يخلق المسرحي عالماً حياً زخراً بصوت مفرد وممثل يقف وحده على خشبة المسرح، إنه بمثابة الحائك الذي يحاول أن ينسج ثوباً ويخيطه ويجمله بخيط واحد.

هذه العودة إلى بدايات الظاهرة المسرحية في أسلوب المسرح الفردي الحديث تثير كثيراً من التساؤلات لأنها تأتي في عالم سمته الرئيسة التعددية، وهي تساؤلات لا تبعد كثيراً عن أزمة المسرح والفكر والثقافة. بل وعن إحساس العربي المثقل بالروح الفردية.

> وقد استطاعت المونودراما أن تجد لها مكاناً في عروض المسرح من خلال بعض الكتاب المبدعين والممثلين والمخرجين الجيدين، وتراوح قبول الجمهور لعروضها بين الإعجاب والإحساس بالضجر والضيق.

غير أن المونو دراما تكتسب مشروعيتها المسرحية بقدر ما يستطيع المسرحي عرض المتعدد من خلال الواحد، وإبراز معالم الشخصيات من خلال معطيات الصوت المفرد، والخروج من لحظة الآن التي تضيق بخلق الأحداث إلى الـ (ما قبل) والـ (ما بعد) لخلق مركب حياتي غني بالدراما، وإظهار العواطف المتعددة من خلال النفس الواحدة والخروج من أسر الشخصية المريضة أو الجاهزة إلى تقديم شخصية إشكالية، وأن يغلب الخلق من مواقع الصيرورة على الخلق من موقع الكينونة.

المونودراما في التاريخ العربي

إذا أردنا الوقوف على بذور المونودراما في تراثنا العربي لما اتسعت مقالة واحدة، بل يمكن أن يكون هذا العنوان مشروع كتاب كبير نفصل فيه الحديث، ونتوقف عند البدايات لهذا الفن..

وما يمكن أن أورده الآن هو أن المونودراما موجودة في تاريخنا وتراثنا منذ غابر الأزمان، ويكفي أن أذكّر بالجد أو الجدة وكيف تسرد لأحفادها حكايات من ألف ليلة وليلة أو من الذاكرة الشعبية، وتغني هذه الحكايات بإشارات اليد وتعبيرات الوجه وبالتمثيل بشكل عام مما يجعل تأثير الحكاية على الأطفال كبيراً..

ومن تراثنا (الرجل الصالح) الذي كان يقف على صخرة عالية، وينادي الناس فيجتمعون حوله

ليحدثهم عن أهمية أن يكون الإنسان صالحاً، ويمثل لهم عذابات النار ورغد العيش في الجنة.

ويأتي الحكواتي –في العهد العثماني– ليأخذ دوره في هذا الفن في المقاهي والبيوت ويحكي للناس حكايات ألف ليلة وليلة أو سيرة سيف بن ذي يزن أو السيرة الهلالية أو سيرة عنترة بن شداد وغير ذلك.

ما تقدم يؤكد وجود المونودراما في تراثنا، وهي ليست فناً حديثاً جديداً أو طارئاً على الأدب والفن عند العرب والأمثلة أكثر بكثير مما أوردت.

لقد اهتم كتاب المسرح العربي في الثمانينات –تقريباً– بمسرح الممثل الوحيد (المونودراما) وقد لاقى هذا النوع من الكتابة المسرحية قبولاً عند بعضهم –أدباء وجماهير– واستهجنه– بالمقابل– بعضهم الآخر. وهنا ولا بد من الوقوف عند هذا الفن لإبراز ملامحه، سماته، وماله، وما عليه بين الفنون الأخرى، أو بين الأنواع الأدبية المعروفة... أعتقد أن المونودراما فن قديم في تراثنا. صحيح أنه لم يأخذ الشكل الذي هو عليه الآن، ولم يتبلور، ويتطور إلى الدرجة التي وصل إليها في أيامنا هذه، ولكن هذا لا يعني أن بذوره غير موجودة، وأنها مغرقة في القدم أيضاً طالما أن الإنسان –الفرد– حاول أن يبدع سمات تميزه عن غيره من بني البشر، وأن يشد الانتباه إليه من خلال قيامه بأعمال مثيرة، وسرده حكايات مشوقة وهذا ما حدث –فعلاً– في الأفراح والأتراح، وفي الخطب الحماسية، وفي النصائح والسهرات والمسامرات، وفي اللقاءات الجماعية.. "في أيام الطفولة، لا زلت أذكر ليالي الأفراح، الأعراس منها على وجه التحديد فقد كانت لا تقتصر على الغناء والرقص والطقوس المتفق عليها في عقد اجتماعي قديم.

كانت ثمة فصول تمثيلية صغيرة يؤديها فرد يسانده أحياناً شريك أو أكثر. كان التهريج طابع تلك الفصول أو أنها الحكمة ينشدها المؤدي من حكايته الحوارية، وحركاته التمثيلية، وكثيراً ما يكون الممثل وحيداً يسترسل في مونولوج طويل تستخلص منه حادثة أو عبرة من خلال مداعبة وفكاهة أو مفاجآت تثير الاستغراب والتعجب من حضور المشاركين والمدعوين إلى الفرح..".

ما هي المونودراما؟

> المونودراما هي فن الممثل الوحيد أي أن العرض المسرحي يقوم على جهد ممثل وحيد من أوله وحتى نهايته، ومن الخطأ أن يقف إلى جانب الممثل الوحيد أي شخص آخر

سواء تحدث على الخشبة أم لم يتحدث، لأن الشرط الأساسي في هذا الفن أن يكون العرض كله على عاتق ممثل واحد.

فالممثل –الفرد– يؤدي دوره وأدوار شخصيات أخرى دون أن تتواجد هذه الشخصيات على خشبة المسرح، ويمكن استخدام خيال الظل أو الأصوات (تجاوزاً) على اعتبار إدخال ذلك ضمن حلم الممثل وخيالاته وتصوراته وأحلامه يقول أمين بكير:

"ولعلّ اللحظة التي ينفرد فيها الممثل بنفسه على خشبة المسرح، يحاورها، ويناجيها يفضح مكنوناتها، ويكشف عما يعتمل فيها من أحاسيس تعتبر تلك اللحظة النواة الحقيقية للمونودراما، وإن كانت تختلف في الحيز الذي تشغله وفي الشكل العام عن المونودراما بمعناها المحدد، وما على الإنسان إلا أن يعود إلى نفسه يضبطها حين يغني أو يفكر بصوت مرتفع".

فالمونودراما هي التعبير أو التفكير بصوت عالٍ... إنها تعكس عما يختلج في النفس من أفراح وأحزان وطموحات وآمال في زمن ومكان ما ومن خلال حدث أو أحداث وصراع أو صراعات سواء أكان ذلك مع النفس ذاتها أو مع الآخر

المتخيل أو المتصور إن المونودراما هي دراما عدة أفراد ويؤديها فرد واحد، وإن استعان الممثل ببعض الممثلين، فإن ما يجب أن نشير إليه هو أن الممثل المونودرامي يمكن أن يستعين ببعض الممثلين خلف الستارة (في الكواليس) أو على الخشبة شريطة أن يظلوا صامتين العرض كلّه...

فكلمة مونو باليونانية تعني (واحداً) وهذا يعني أن العبء كله يقع على عاتق الممثل الوحيد، وأن النظّارة لن تتابع إلا أفعال وحركة وأقوال هذا الممثل الذي عليه أن يملأ فضاء المسرح، ويشد الجمهور إليه عبر الحوار المسرحي ولغة الجسد والإيماء والإشارة والتعبير والموسيقا والفنيات المساعدة والتقنيات المعينة كلها.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن المونودراما ليست مونولوجاً يقوله الممثل، وسأتحدث بالتفصيل عندما أتوقف عند النص المونودرامي وإذا سأل سائل هل في المونودراما حوار؟ فالجواب هو أن المونودراما تعتمد على السرد وإن وجد الحوار فهو حوار مع النفس ينطلق من منظور أحادي ورؤية أحادية.

المونودراما في الغرب

يرى البعض بأن جان جاك روسو أول من كتب مونودراما مكتملة الشروط الفنية.. كان ذلك عام 1760 وكان عنوان المسرحية (بيغماليون) أما عن بدايات المونودراما فترتبط بالمسرحيات اليونانية التي ركز فيها الكاتب المسرحي على الحديث الفردي، وكان الكورس صدى هذا الحديث وردة فعله السلبية أو الإيجابية، وهذا يعني أن الحديث الفردي ظل يدور في فلك الجماعة.

وقد برزت المونودراما في المسرح الروماني أيضاً، ولكنها اتسمت بالطول والاستطراد.. واستمرت كذلك في عصر النهضة، ويمكن أن نستثني من ذلك الكاتب البارع شكسبير الذي تجاوز القوالب الكلاسيكية من خلال مونولوجات أظهرت سمات البطل وعكست المعاناة بمجالاتها المتعددة (السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية) فمسرحية (لير) ومسرحية (هاملت) على سبيل المثال لا الحصر تتضمن مقاطع مونودرامية لم تغرق في التطويل الذي يجعل الحدث باهتاً، بل يمكن أن نقول عنها موظفة في الأحداث وفاعلة أيضاً، لأنها بعيدة عن التعبير الذاتي غير المقيد بقيود فنية ولا تميل إلى الخطب البليغة المتكلسة، وتربط انفعالات وطموحات واختلاجات الفرد بآمال وآلام المجتمع.

وعندما ظهر التيار الرومانسي الذي ركز على العاطفة، وقدس فردية الفرد انتعشت بذور المونودراما، وصارت تتبلور كشكل فني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ولكنها تجمدت في بداية القرن التاسع عشر بسبب تركيز الرومانسية على المد الثوري:

تقول الدكتورة نهاد صليحة:

"إن المد الثوري التحريري الذي حوته الحركة المسرحية والذي كان يهدف إلى تغيير المجتمع سرعان ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها، التي جعلت من الفرد محور حركة الكون، فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجياً إلى العلم الجماعي، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد وانعكس هذا الانقسام الفكري في المسرح فنشأ المسرح الواقعي والرمزي جنباً إلى جنب، واستمر كل في طريقه يتعثر حيناً، ويقوى حيناً"(3)

ومع إطلالة القرن العشرين أعادت المونودراما ترتيب أوراقها ضمن مناخات متناقضة بعضها اتجه نحو الخلاص الفردي وبعضها اتجه نحو الخلاص الجماعي...

الذين اتجهوا نحو الخلاص الفردي ظهروا نتيجة لما أفرزه التيار التعبيري الرومانسي.. والذين اتجهوا نحو الخلاص الجماعي آمنوا بالالتزام بقضايا المجتمع.

وإذا كان هذا الربط بين الفن المونودرامي والتطورات السياسية أقنع الكثيرين، فإن مسرح المونودراما يبقى مثله مثل أي فن يقوى ويضعف.. يزدهر ويضمحل تبعاً لظروف عديدة وأمور مختلفة كثيرة.. يمكن أن نضع في الصدارة موضوع الإبداع.

من كتّاب مسرح المونودراما في الغرب

إن كتاب مسرح المونودراما في الغرب كثر ولا مجال هنا لكي نحصي عددهم، والجدير بالذكر هو أن بعض الكتاب اهتم بهذا الفن، والبعض الآخر أهمله أو رفضه وممن كتب فيه تشيكوف مسرحية (التبغ)، وكتب جان كوكتو مسرحية (الصوت الإنساني) وكتب بيكيت (شريط كراب الأخير) و (الجمرات) و (مسرح بلا كلمات) و (ياجو) و (أليس).

وكتب غوته عدة مسرحيات مونودرامية وغيرهم كثير.

سمات النص المونودرامي

إن الاعتقاد الخاطئ بأن مسرحية المونودراما هي عبارة عن مونولوج يؤديه الممثل من أول المسرحية إلى آخرها جعل الكثير يفشلون في كتابة نص مسرحي مونودرامي جيد، لأن المونودراما ليست مونولوجاً فقط.. إنها مسرحية تعتمد لغة أقرب إلى الشعرية وتتضمن جدلاً مع النفس، وتستخدم أساليب ملونة ومختلفة في اللغة للتواصل مع الجمهور. ومن أهم صفات هذه اللغة التكثيف والتركيز، ولهذا لا يمكن القول إن المونودراما أشبه بما يقوله الراوي، لأن الثاني همه أن يروي حكاية تعتمد على السمة الروائية ودلالاتها للسيطرة عاطفياً على الجمهور. أما المونودراما فهي ترتبط بالتمثيل أي أن لغة المسرح تفجر الحدث والحدث يفجر اللغة.. إنها نص مسرحي بكل ما تعنيه هذه الكلمة والفارق بينها وبين المسرحية العادية هو اللغة الشعرية المكثفة والمركزة ذات الأبعاد الدلالية العميقة، أن الحوار في المونودراما يكون على لسان ممثل واحد- ولهذا ينفيه بعض النقاد- وأن الحوار في المسرحية العادية يؤديه مجموعة شخصيات وسأضرب مثلاً للتدليل والبرهان مع التأكيد على أن إبداع نص مونو درامي جيد يحتاج إلى خبرة ودراية بالمسرح:

"نعم يا أولاد. سأباهي بكم المجتمع.. سأراكم في مناصب عالية، وأعتز بكم.. المهندسة سهى.. الطبيبة سهير.. عالم الذرة بشار... شيء مهم أن يقف العالم بشار وبجانبه أمه فخورة، وهو يتحدث عن الذرة التي صنعت المعجزات فتغلبت على مصاعب العالم كلها حتى إنه بفضلها قضي على الكثير من الأمراض.. هل تفعل ذلك يا بشار؟

(تضع يدها على رأسها.. تتوقف عن الكلام قليلاً) ما كنت أشعر بمثل هذا الدوار من قبل.. لا تحملقوا بي.. لا شيء يا أولاد... تابعوا رؤية الحديقة، واتركوني أجلس هنا لكي أرتاح.. سهير.. يا سهير أنت تحبين الأزهار.. متعي بصرك جيداً.. هيا.. سهى.. بشار ما بكم؟ غير موافقين!!

طيب لا بأس. تعالوا نغني معاً:

(تغني مقطعاً من أغنية شعبية تتحدث عن الحياة والمعاناة والأمل) لماذا لا تغنون معي؟!!"(4)

إن المونودراما عبارة عن مونولوج طويل يؤديه ممثل وحيد من خلال نص مسرحي يحمل كل الشروط المميزة له.

أما المونولوج في المسرحية العادية فهو يشبه تماماً المونولوج في المونودراما لكن الفارق بينهما أن الأول قصير بسبب فردانية الشخصية في الحوار.. الأول محاط بالحوار، والثاني غير محاط. وما دامت المونودراما تعتمد على الحوار الذاتي من خلال شخصية مسرحية متفردة تخاطب الجمهور لتوصيل أفكار المؤلف وهدف النص المسرحي. فهي -بلا شك مسرحية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، ذلك لأن حديث النفس للنفس نوع من الحوار.

إنه البوح الإنساني المؤثر، وكثيراً ما يكون هذا البوح حاراً، ودافئاً لأنه يعبر عن خلجات النفس، وتوترها، وعلى الأخص حين يكون الكاتب دقيقاً في عباراته، ذكياً في طرح حواره.

بعد هذا ألا يحق لنا القول: إن هذا البوح يكون في بعض الأحيان أشد تأثيراً من الحوار بين شخصيتين لأنه يعبر عن حالة إنسانية تتشابه مع حالات يعيشها الجمهور، وينتج عن ذلك أيضاً تأثير إضافي كون هذه الحالة تنبع من الداخل لا من الخارج فقط.

وإذا اعترض معترض قائلاً: إن المونو دراما تلغي عمل الشخوص، وتقلل من عدد الممثلين فإننا نقول: إننا لا نطرح المونودراما كبديل عن المسرحية المعروفة لكن هذا لا يعني أيضاً الوقوف ضد هذا النوع من الكتابة ما دام -على الأقل- الحوار الجانبي(5) موجوداً أصلاً في أكثر المسرحيات العادية وهو "المقطع الذي يقوله الممثل جانبياً للجمهور مشيحاً بوجهه لحظة عن الممثلين الآخرين الذين يفترض فيهم أنهم لا يسمعونه في تلك اللحظة"(6).

هذا ولا يمكننا ونحن نتحدث عن المونودراما وإيجابياتها من أن نؤكد على أن

> كتابة النص المونودرامي تحتاج إلى كاتب مسرحي يتقن الكتابة المسرحية بشكل جيد، وفي مكنته خلق شخصية حية واقعية من لحم ودم، لها تطلعاتها، آمالها وآلامها.

كل ذلك من خلال حبكة درامية تشد الجمهور، وتسعى إلى إقناعه بما يجري على خشبة المسرح. وإذا كنا ندعو إلى المتح من التراث، وإذا كانت الحياة في تطور وتجدد فإن من المفترض السعي إلى إغناء أدبنا ورفده بروافد تغنيه، وتثريه ليبقى ناضراً مزهراً في فسيح حياتنا..

إن الدعوة إلى الكتابة المسرحية في شتى الاتجاهات والأنواع طرح في اعتقادي لا اعتراض عليه شريطة أن تعكس هذه الكتابة الحياة العربية بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات وعندها يكون الجنى هاماً، ويكون التطور ملحوظاً..

إن المسرح هو الحياة، ولذا فلا مشاحة أن نلج الحياة من كل الاتجاهات دون خوف ما دمنا نؤمن أن البقاء للفن حتماً.

"(تضع يدها على رأسها ثانية بسبب شدة الألم) هيا.. غنوا.. أنا لست مريضة. لا تخافوا.. نظراتكم تخيفني.. ألا تصدقون بأني لست مريضة؟ هل تريدون الرقص.. ارقصوا.. هيا نرقص معاً.. ارقصوا.. ارقصوا.. أعشق رقصكم..

(تغني مقطعاً من أغنية إيقاعية لها دلالات مفرحة)"(7).

بين المونودراما والقصة القصيرة

هناك اعتقاد خاطئ مفاده أن البعض ظن بأن المسرحية المونودرامية هي قصة قصيرة فكتبوا مونودراما بناء على هذا الاعتقاد مما جعل أعمالهم لا تمت إلى هذا الفن بصلة، وبالتالي لم

تقنع الجمهور.

والحقيقة إن فن المونودراما شكل له شروطه الفنيـة، وخاصـيته وتميـزه.. إنـه صـورة متطـورة ومتقدمـة عمّا كـان يرويـه الـراوي أو الجـد أو مـا ترويه الجدة، ولكن هذه الصورة طرأ عليها تغييرات كثيرة مما يجعل القول: إن المونودراما فن خاص له أبعاده وسماته.

هذا ولا بد من الاعتراف بأن

المسرحية المونودرامية تقترب من فن القصة القصيرة، ولكنها ليست قصة قصيرة لأنها تعتمد على تفجير الدراما من خلال السرد والحركة والمونولوج والحوار الذاتي

الذي يحاور مجموعة من الشخصيات المتخيلة... الخ.

إن خيطاً رفيعاً يفصل بين القصـة القصـيرة والمونودراما، ولكنه فاصل يُعتَرفُ به كونه يميز شكلاً فنياً عن آخر خاصة إذا عرفنا بأن السرد القصصي الذي يعتمد على اللغة العادية لا يصلح للمونودراما التي تحتاج وبشدة إلى سرد يميل إلى الشعرية والشاعرية:

"آه.. أحس بأحمال كثيرة تهد كياني، ولا أدري كيف أتصرف، وبمن أفكر! (يمسك بعض الملفات) حتى قضايا المتقاضين لم أنج منها.. لقد قنع الجميع بأنني خبير بأنجع الطرق لانتزاع الحقوق من العثمانيين.. لكن هذا لا يفيد. أنا أعرف جيداً أن مؤامرات كثيرة تحاك ضدي، لكني أكره التدليس... أعرف ما يريدون، ولهذا أزداد إصراراً على موقفي... ما يؤرقني زوجي وأولادي.. إنهم يعانون... ولكن لا عليك يا أسعد سيأتي اليوم الذي ترى فيه أباك ماذا يفعل.. وأنت يا رشيد واسطة عقدي المحبوب.. لتكن كما أريد.."(8).

أكرر وأؤكد: ثمة علاقة وشيجة بين فن القصة القصيرة، وفن المونودراما.

وكثيراً ما يقع المرء في مصيدة القصة القصيرة وهو يبغي كتابة المونودراما، ذلك لأن فاصلاً دقيقاً يفصل بين الفنّين وأن أي انزياح نحو هذا الفن أو ذاك يؤدي إلى خلل وسنوضح فيما يلي الميزات الرئيسة التي تفصل بين هذين الفنّين:

1-إن لغة القصة تختلف تمام الاختلاف عن لغة المونودراما، فبينما تميل لغة القصة إلى السردية، والوصف، والشاعرية نجد لغة المونودراما تحصر نفسها في اللغة الدرامية التي تفجر الحدث، وتوصل الهدف إلى الجمهور، وتحرص هذه اللغة على مستوى معين فهي ليست رفيعة من نوع الأدب العالي، كما أنها ليست مبتذلة، يقول جبرا إبراهيم جبرا في قصته (السيول والعنقاء): "إذن ما رأيك في تلك الرقعة الواقعة بين النور والظلام: فترة الغسق، أو تلك الرقعة القصيرة من ساعات ضوء القمر، عندما يكون القمر في منتصفه ويكاد يغيب ليسدل على الدنيا ستار الظلام الحالك؟ تلك هي فترة عدم اليقين، فترة الدهشة والعجب. إنها الفترة التي تبدأ فيها هواتف الشر تخالجنا من بعيد، فشمس الحق ليست هناك، ولا ظلمة الجهل أو حلكة اليأس. إننا لنتأرجح فيها بين الأضداد، فنلمح الفراديس لحظة، وهاويات الجحيم لحظة أخرى، ونكاد نلمس العفاف والدنس باليد الأخرى.. إن المحظوظين القلائل منا يعيشون في فترات من الغسق متوالية. أما الأكثرية"(9).

ويقول ممدوح عدوان في مسرحيته (الزبال): ".. يوم رزقني الله عدنان أحسست أنه صارت لي عائلة وأنا مسؤول عنها. يجب أن يكون لي مصدر رزق ثابت يعني وظيفة، وظيفة وماذا يمكن أن يشتغل شخص ضعيف مثلي دون علم ودون شهادة، في البداية كنت أشتغل أي شيء:

حمالاً، ماسح أحذية، عاملاً في البساتين، بائعاً على عربة (يقبل يده امتناناً) كان الله كافيها.

ومن أجلك أنت وأخوتك اشتغلت زبالاً.."(10).

2–ليس من أهداف القصة القصيرة التركيز على الفعل المسرحي، صحيح أنها تشارك المونودراما في الاهتمام بالأحداث إلا أن الفعل المسرحي خاصة من خصائص المسرح، ولذلك فإن المونودراما من أولى أهدافها خلق الفعل المسرحي من خلال تفجير الحدث من الحوار، والحوار من الحدث:

"من خلال الأوجاع الملتمعة في أماكن عدة من جسمه يحن إلى فراش من الصوف، الريح تحاول انتزاعه. يتشبث بالسنديانة. صوت تكسر السنديانة يتوالى. حسون يغدو صخرة تدحرجها المياه في نهر منحدر. السنديانة لا تلبث أن تنحني به، تنجذب إلى الأرض، رأسه يصطدم من جانب صدغه الأيمن بشيء صلب. الظلام الكثيف يهاجمه. حسون يغدو نفخة من فم تذوب في الهواء"(11).

في المقطع السابق يركز القاص عبد النبي حجازي على الوصف، ويحاول أن يشد القارئ إلى حالة حسون وما يجري لها، وحولها من أحداث. في المونودراما الأمر يختلف تماماً طالما أن الفعل المسرحي هو الأساس في اللغة الدرامية: "تحدثي أيتها الشمس بما هو حق وعادل. انطقي أيتها النجوم.. اشرئبي أيتها القمم العالية... تحدثي عن الذين يسكنون في أرجائك. تململي يا صخور الأرض.. تكلموا جميعاً أرجوكم.. أخبروهم أن رمضان كان على حق، وأن رأيه صحيح ودقيق.. قولوا لهم علي أن أبحث عن أكثر من قبر، (يطرق بيديه السرير) لا أحد ينطق. لا أحد يجيب"(12)

3–تهتم المونودراما بالتداعي بحيث يولد تداع من تداع آخر عبر مجموعة مشاهد يربط بينها خيط درامي يثير انتباه المشاهد، ويشده إلى النص، وإذا كانت القصة تعتمد على التداعي أحياناً إلا أن توليد التداعي ليس مشروطاً فيها والربط الدرامي نادر.

4–تسعى المونودراما إلى إبراز جوهر شخصية ما فترسمها من الداخل والخارج عن طريق المونولوج الداخلي معتمدة في ذلك الفعل المسرحي الذي لا نجده في الفن القصصي إلا لماماً.

5–تهتم المونودراما ببناء الشخصية عن طريق الصراع بحيث يربط المؤلف بين لغة الحوار، وإيقاعات النفس الداخلية وما فيها من هموم وطموحات وآمال بشكل يدهش ويثير إن

المونودراما تتضمن بوحاً آسراً... لأن فيها تعبير عما يختلج في النفس من مشاعر... إنها تجاوز للتقليدي والعادي ومحاولة للدخول في المبهر والمؤلم والمفرح

وبناء على ذلك يأخذ السرد مداه والمونولوج مداه، وتبرز معاناة الأنا بأعمق صورها ويعبر الفرد عن أحلامه وآماله ومن خلال صراع نفسي بليغ ومركز وحدث درامي ملح وتكثيف شعوري يبعد النظارة عن الملل، ويبعد النص المسرحي عن الترهل والفوضى والانفلاش.

في المونودراما نقد ذاتي ونقد موضوعي وسخرية واستقراء واسترجاع للماضي.. وفيها تركيز على استقطاب وجدان الجمهور والسيطرة عليه... فيها محاولة ملحة لخلق نوع من التعاطف والمشاركة:

"آه أين أنت يا أم مفلح... تعالي لترى زوجك إبراهيم يعاني شقاء ما بعده شقا.. لولا العيب ومخافة أن يقال جُنّ أبو مفلح لصرخت وصرخت، أو استأجرت منادياً يدور في الأحياء ويهتف: يا أهل الخير.. يا ناس.. يا أولاد الحلال، هل تعرفون أم مفلح؟ من يدلني عليها له جائزة ثمينة والأجر والثواب عند الله (فترة صمت.. يبتسم متحسراً) صحيح أنني أبحث

عنها، ولكن هل يقبل بي أحد، وأنا فقير لا أملك قوت يومي؟

"يهز رأسه" لا.. لا أعتقد أن امرأة ستقبل بي) فأنا شقي منذ طفولتي فكيف سيطالني الفرح وأتزوج..؟!!

في إحدى المرات توسط لي أحد أصدقائي عند امرأة) وبعد أخذ ورد وافقت على مقابلتي.. في ذلك اليوم شعرت أنني أطير بين السماء والأرض الفرح غمر قلبي والآمال تجسدت أمام عيني استبدلت ثيابي، وارتديت سروالي الجديد، وحلقت ذقني، ولبست حذاءً جديداً، وذهبت لمقابلتها.. الدنيا كلها لا تتسع لسعادتي لو كنتم معي لما صدقتم ما فعلته.. وقفت أمام المرآة أكثر من ساعة شاربك طويل يا إبراهيم.. قص طرفه قليلاً.. قلل من الشعر فوق أذنيك.. رتب شعر غرتك.. ارفع قامتك إلى أعلى "يمثل فعله أمام المرآة" اضحك هكذا لا. لا.. هكذا.. لا تظهر أسنانك.. لا تتكلم كثيراً حتى لا توصف بالثرثرة.. لا تنظر إليها إلا بشكل خاطف.. نظرة واحدة فقط يا إبراهيم.."(13).

من كتاب ممثلي مسرح المونودراما عند العرب

بدأ كتاب مسرح المونودراما ما يظهرون منذ عام 1980 وقد أمرع هذا الفن بين عقدي 1980–1990 وتصدى لهذا الفن كتاب وممثلون أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

ممدوح عدوان (كاتب) رياض عصمت (مخرج) محمد قارصلي (مخرج) ندى حمصي (ممثلة) زيناتي قدسية (مؤلف وممثل) هيثم يحيى الخواجة (كاتب) رفيق علي أحمد (ممثل) غنام غنام (كاتب وممثل) مجد القصص (ممثلة) فاروق أوهان (كاتب) صابرين الرميثي (ممثلة) سميرة أحمد (ممثلة) حبيب غلوم (كاتب) عبد الله الأستاذ (مخرج) عبد الله راشد (ممثل) عزيز خيون (مخرج) سامي عبد الحميد (ممثل) فرحان هادي (كاتب ومخرج) سعيد عثمان (ممثل) سعيد إسماعيل (كاتب) ثريا جبران (ممثلة) فاضل سوداني (كاتب وممثل) محمود أبو العباس (مخرج) عبد اللطيف اللعبي (كاتب) عبد الواحد عذري (مخرج) قاسم محمد (كاتب ومخرج) محمود أبو العباس (مخرج) حسن عكلة (ممثل ومخرج) عمر غباش (كاتب ومخرج) عائشة عبد الرحمن (ممثلة) سعد الجزاف (ممثل) ياسر سيف (مخرج) جواد الأسدي (مخرج) أمين بكير (مؤلف) الطيب الصديقي (مخرج) سيد أحمد أقومي (ممثل) عبد الكريم برشيد (مؤلف– الناس والحجارة) عبد الحق الزروالي (مؤلف له أكثر من عشر مسرحيات) جهاد أندري (ممثل) علي عليان (ممثل) كرم مطاوع (ممثل) نور الشريف (ممثل) إبراهيم خلفان (مخرج) عبد الله ملك (ممثل) عبد الله السعداوي (مخرج) مصطفى رشيد (ممثل) وليد إخلاصي (مؤلف) جمعة الرويعي (مؤلف) كلثوم أمين (مخرج) عبد الله سويد (ممثل) أنور الخطيب (مؤلف) أمينة القفاص (ممثلة) محمد بري العواني (كاتب ومخرج) تمام العواني (ممثل)... الخ.

المونودراما ما لها وما عليها

تعرضت المونودراما إلى كثير من النقد وإلى كثير من الهجوم بدعاوي كثيرة ومتعددة.. فالبعض طالب بتوقيف هذا الفن ومنعه، والبعض رأى في المونودراما إشارة على انهيار المسرح وترديه، والبعض وجد أن المونودراما تتوافق وتتلاءم مع الذين يعانون من تضخم الذات وآخرون ربطوا بين المونودراما والواقع الاقتصادي المتردي في الوطن العربي... الخ

فما هي الحقيقة؟

أقول بداءة وقبل أي برهان أو دليل إن المونودراما رافد من روافد فن المسرح، فلا يحق لأحد منعه، أو تشويهه، أو النيل منه.. نعم للمونودراما سلبيات وإيجابيات شأنه شأن أي فن، والمبدع هو الذي يطوع هذا الفن لإبداعه، ويحاول تخليصه من السلبيات قدر الإمكان.

> فالدعوى بأن المونودراما إشارة إلى انهيار المسرح وترديه هي دعوى باطلة ومردودة. ففي هذا الفن إبداع وتألق وتأثير وفاعلية،

فهذا المسرح لا يقل أهمية عن المسرح العادي بالرغم مما يدور حوله وأما عن الدعوى بأن المونودراما ظهرت بسبب الواقع الاقتصادي المتردي فهي دعوى باطلة أيضاً، لأن مسرح المونودراما مسرح يكلف كثيراً ففيه مخرج/ وفيه ديكور ومساعدات فنية كثيرة، وفيه ممثلون يعملون خلف الستارة يساعدون الممثل الفرد على الخشبة وليست كما يقول البعض المونودراما ترضي الذات المتضخمة... لأسباب عديدة أولها أن ممثل المونودراما عليه أن يمتلك قدرات إبداعية فائقة حتى يستطيع أن يقف على خشبة المسرح ساعة أو أكثر، ويقنع الجمهور بفعله المسرحي.. وثانيها أن ممثل المونودراما لا يعمل وحده –وكما قلت– فخلف الستارة ممثلون يعملون مع الممثل لتحقيق عرض جيد ومتكامل.

أما عن الادعاء بأن مسرح المونودراما غربي وافد فهذا ادعاء ساذج؛ لأن المسرح بقضه وقضيضه وافد، ثم إنني أثبت بأن فن المونودراما له بذوره العربية وظواهره كما المسرح بشكل عام.

وترى الدكتورة نهاد صليحة بأن المونودراما تقوم في التمثيل على أساس المنظور الواحد الذي تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع.

كما ترى بأن المونودراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية وترى أيضاً "أن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل – اللهم إلا إذا كان فعلاً انتحارياً– (14).

وترى بأن المونودراما اكتملت في أحضان النزعة الفردية وتحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي وترى أيضاً بأنها تفتقر إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها.

إن رؤية الدكتورة نهاد صليحة تحتاج إلى وقفة متأنية وما يمكن أن أقوله عن هذه الطروحات هو أن

> الهم الفردي لا يمكن أن نفصله عن الهم الجماعي لأن هذا الفرد جزء لا يتجزأ من أفراد المجتمع وهمه هو هم الجماعة ما دام قد نبت وعانى داخل إطار المجتمع

هذا أمر والأمر الآخر هو أن البطل من غير الممكن فصله عن محيطه الاجتماعي طالما أنه يستحضر شخصيات ويورد أحداثاً مع أفراد وعلاقات متشابكة مع المجتمع.. أما المنظور الواحد في التمثيل فهو لا يضير، فلكاتب المسرحية (العامة) منظوره، وكل ممثل له منظوره... المهم ماذا يطرح من أمور تفيد المجتمع، وتحرك نبضه، وتثير قضايا تهمه، ولهذا فإن مسرح الأحداث ليس النفس البشرية طالما تتألق هذه النفس، وتبوح، وتسخر، وتنتقد من حولها، ولهذا أيضاً ليس دقيقاً القول: (إن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل) لأن هذا الفعل الذي يقوم به الفرد على الخشبة يظهر سلبيات وإيجابيات مجتمع ما.. وهذا الإظهار يقرب الفرد من ارتباطه بمجتمعه وما يتضمنه من متناقضات وسلبيات وإيجابيات:

"لن أخرج من سجني إلاّ على أجسادكم، أو فالموت أشرف لي (يمسك مجموعة من الأوراق ويبدأ بقذفها على المسرح والجمهور وهو يردد) أو فالموت أشرف لي (وعندما ينتهي وقد ظهر الإجهاد على وجهه يطرق رأسه لحظة ثم يرفع رأسه موجهاً نظره نحو باب السجن).

هل وصلتكم رسالتي يا من تسيئون لأنفسكم ولأوطانكم... اقرؤوها جيداً... لا تتركوا حرفاً دون أن تفهموه.. أنا جاد فيما أقول لست مجنوناً.. أنا عاقل ومصر على موقفي... ولأنني ابن الشعب الذي يحرص على وجودي وكرامتي.. هل تدركون؟ هل تفهمون؟ لن أخرج من السجن إلا على أجسادكم..."(15).

إن الكاتب (الجويتمالي) ميجويل استورياس يقول: (إنه أينما وجد المسرح فالكلمات باقية: كلمات حوار الإنسان مع الآلهة، وحوار الإنسان مع العالم)(16)

وهذا يؤكد ما نراه صائباً بأن الإبداع إذا كان صادقاً وعميقاً وهادفاً يحقق الكثير، وما ينطبق على المسرح العام ينطبق على مسرح المونودراما، وما أراه أنه لا داعي لهذه الضجة خاصة وأن البعض جود وأبدع بهذا الفن من أمثال ثريا جبران ورفيق علي أحمد وسامي عبد الحميد وزيناتي قدسية وغيرهم.

حملة لا مسوغ لها

في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات برزت حملة ضارية ضد مسرح المونودراما نتيجة لظهور كتابات في هذا الفن، وبالتالي تصدي بعض الممثلين المبدعين في الوطن العربي لهذه النصوص؛ وبالرغم من نجاح بعض هذه العروض وفشل البعض الآخر فإن بعض النقاد وقف ضد هذا الفن المسرحي.

في هذه الفترة وما بعدها كتبت عدة مسرحيات تنتمي إلى هذا الفن منطلقاً من مجموعة قناعات سأوجزها بالتالي:

1-المونودراما بوح إنساني ذاتي لا ينطلق من الأنا بقدر ما يبرز أثر الـ نحن في الأنا ومدى تأثير حركة الحياة من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية وفكرية في حياة الفرد

2-المونودراما ليست دخيلة على المسرح العربي.. إنها صورة الراوي في تراثنا، ولكنها ليست نسخة طبق الأصل عنه.. إنها أكثر عمقاً واتساعاً وبوحاً.

3-يرى البعض أن المونودراما تبرز الأنانية، وأنها نتاج الأزمة الاقتصادية التي تطال المسرح... والحقيقة عكس ذلك تماماً فالمونودراما مسرح صعب، ويحتاج إلى ممثل يمتلك قدرات استثنائية؛ لأنه يتقمص أدواراً عدة في العرض؛ ولهذا لا يستطيع التصدي لمسرح المونودراما ممثل من الدرجة الثانية أو الثالثة.

أما إنها نتاج الأزمة الاقتصادية في المسرح، فهذا مرفوض وغير صحيح، ويعرف رجال المسرح أن هذا المسرح مكلف جداً لما يحتاج من عناصر وأدوات.

أما إن المونودراما خطر على المسرح العام، فهذا رأي فيه الكثير من ضيق الأفق، وعدم معرفة بفن المسرح.

المسرح الجماعي موجود، ومن الغباء السعي إلى تضييق حركته والوقوف ضد مسيرته، ولن يكون مسرح المونودراما إلا رافداً من روافده، فلماذا نقف ضد هذا الرافد الذي عرفه العرب منذ قديم الزمان.. إنه نوع من أنواع المسرح والكتابة فيه تغني المسرح ويثريه.

إن مسرح المونودراما يمتلك ديناميكية هائلة للتأثير في الجماهير طالما يعكس صورة بشرية فيها الكثير منهم، أو من تفكيرهم أو معاناتهم.

والمونودراما غير فن القصة القصيرة، وعندما ينفرد الممثل بنفسه على خشبة المسرح يحاورها ويناجيها ويكشف جوهرها وخباياها... آلامها وآمالها وتطلعاتها، فإنه يبدأ حديث النفس للنفس من محور مركزي وبصوت مرتفع.. قد ينتصر أو يفشل، ولكنه في النهاية يعكس صورة الإنسان بقهره وإحباطاته أو نجاحاته وانتصاراته..

وبهذا تشكل مسرحية المونودراما قصيدة بالغة التأثير لها سماتها زمانياً ومكانياً وإنسانياً ومواجهة وتصادماً.

إنها دراما فرد ينشر ظلاله على من كان لهم أثر في حياته.

والمونودراما ليست مونولوجاً... إنها أكثر من ذلك بكثير.. إنها دراما مستقلة لأن سردها درامي ينظر إلى كشف الحدث وتعرية الشخصيات وغالباً ما تسيطر شعرية على سرد الأحداث فيها العمق، وتتضمن شحنات قوية لتحريض الذهن ورؤية شاملة للحياة.

أخيراً: إن فن المونودراما من أصعب أنواع الكتابة المسرحية، وهو مختبر دقيق وحساس من أجل الكشف عن الممثل المبدع الذي يحل محل ممثلين عدّة. وإذا كان الغرب قد اهتم بها داخل النص المسرحي عن طريق مونولوج الشخصية الرئيسة(8) أو الثانوية كما عند شكسبير وغيره من كتاب المسرح، فإن الاهتمام بالمونودراما كنص مسرحي متفرد يبدو من سمات الأدب في العصر الحديث، ومن الطبيعي أن تشكل المونودراما دمعة من دمعات أدبنا العربي الثر والمتنوع(9).

***

الهوامش:

(1) أغنيات للممثل الوحيد –وليد إخلاصي- وزارة الثقافة بدمشق- العام 1984- صفحة (5).

(2)كتاب في الحرفية المسرحية – أمين بكير- المكتبة الثقافية (495)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- العام 1993- ص(173).

(3) التيارات المسرحية المعاصرة – الدكتورة نهاد صليحة- مركز الشارقة للإبداع الفكري- مكتبة المسرح (6)- ص 147-148.

(4) كتاب زهرة دوار الشمس- هجرات عبد الرحمن الكواكبي- مسرحيتان مونودارما- هيثم يحيى الخواجة- صدر عن مؤسسة علا

(5) الحوار الجانبي هو (حوار طويل تستمر فيه دوامة العلاقات البشرية لبرهة من الزمن عن طريق آخر- مخاطبة الجمهور مباشرة-) من كتاب الحياة في الدوامة.

تأليف أريك بنتلي- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

(6)المصدر السابق – صفحة 66.

(7)من كتاب زهرة دوار الشمس- هجرات عبد الرحمن الكواكبي- مسرحيتان مونودراما- تأليف هيثم يحيى الخواجة- مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع- العام 1993.

(8)مسرحية هجرات عبد الرحمن الكواكبي- ص (42) المصدر السابق نفسه.

(9)عرق وقصص أخرى- جبرا إبراهيم جبرا- صفحة 378. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1974.

(10) مونودراما /القيامة والزبال/ مسرحيتان- ممدوح عدوان- صفحة 37.

(11) حصار الألسن –قصص- عبد النبي حجازي- من قصة السنديانة صفحة 176.

(12) مونودراما (الرجل الذي لم يفقد ظله) تأليف هيثم يحيى الخواجه.

(13) مسرحية إلى من يهمه الأمر- هيثم الخواجة- ص (25) دار ملهم العام 1991-

من كتاب الرجل الذي لم يفقد ظله مسرحيتان مونودراما

(14) كتاب التيارات المسرحية المعاصرة -د. نهاد صليحة- ص (150).

(15)مسرحية إلى من يهمه الأمر -هيثم يحيى الخواجة- ص74-75 كتاب الرجل الذي لم يفقد ظله.

(16) في الحرفية المسرحية -أمين بكير- المكتبة الثقافية.

***

المصادر والمراجع

(1)كتاب التيارات المسرحية المعاصرة- الدكتورة نهاد صليحة- مكتبة المسرح (6) مركز الشارقة للإبداع الفكري- دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة.

(2)إشكاليات التأصيل في المسرح العربي- هيثم يحيى الخواجة- مركز الحضارة العربية- القاهرة- العام 2000م

(3)في الحرفية المسرحية -أمين بكير- المكتبة الثقافية (495) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

(4)الرجل الذي لم يفقد ظله - مسرحيتان مونودراما- هيثم يحيى الخواجة- دار ملهم- العام 1991

(5)زهرة دوار الشمس وهجرات عبد الرحمن الكواكبي- مسرحيتان مونودراما- هيثم يحيى الخواجة- دار علا- العام 1993.

(6)كتاب (الحياة في الدراما) تأليف أريك بنتلي- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

(7)عرق وقصص أخرى -جبرا إبراهيم جبرا- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- العام 1974.

(8)مونودراما (القيامة والزبال) مسرحيتان مونودراما- ممدوح عدوان.

(9)حصان الألسن -قصص- عبد النبي حجازي

❑❑❑

البطل الإشكالي
في قصص الحميدي

محمد عزّام- سورية

خليل جاسم الحميدي أديب سوري، أخلص للقصة القصيرة وحدها، فوضع فيها ثلاث مجموعات قصصية هي:

1. السخط وشتاء الخوف (1976).
2ـ الركض في الأزمنة المنهوبة (1980).
3. موت الرجل الغريب (1987).

ومقاربتنا هذه تحاول تحليل مجموعته القصصية الأخيرة (موت الرجل الغريب).

1. منهجية البحث:

سوف نُنَحّي جانباً كافة النزعات الانطباعية والتأثرية التي تزدهر في مثل هذه (المراجعات)، ونستبعد حتى المناهج "العلمية"، من أجل نقد حداثي يعتمد (الكلمات على الصفحة)، دون أن يشتطّ بمقولها إلى مرجعية اجتماعية أو نفسية لذات المبدع، ذلك أن أصحاب (النقد الشكلي) لا يهتمون سوى بالعناصر البنائية للعمل الفني، في حين يهتم (النقد المضموني) بالرؤيا وحدها. وفي كِلا المنهجين نقص خطير، ولن نقول بـ (فِرية) النقد التكاملي، فنجمع بينهما، وإنما سنعتمد منهجاً يقوم على (التحليل النّصّي) وحده، من أجل إظهار فرادة النص في بنياته، وفي علاقات عناصره الفنية، حيث تبدو قيمة العنصر من خلال وظيفته التفاعلية في إطار البنية الدلالية المركبة والشاملة. وهذا يتم بـ:

1. **إعلان القطيعة مع المناهج النقدية المستهلكة** (التاريخية، والاجتماعية، والنفسية... إلخ) من أجل كشف الوحدة في كل عنصر بنيوي، وتحليله وفق وظيفته النصيّة. ولكن هذا لن يتمّ إلا بإدماجه في البنية النصّية الكبرى، وإظهار التأثير المتبادل القائم بين العناصر، والذي يحقق انسجام النصّ.

2ـ **رفض الدلالة الواحدة للعمل الفني**، لأن في ذلك تشويهاً لوحدته،

> فما العمل الفني سوى كون من المعاني والدلالات. والمهم هو كشف هذا التعدد الدلالي، من خلال المراوحة بين الجزئي والكلّي، وبيان انسجامهما.

3ـ **اعتماد المنهج الوصفي** الذي لا يلجأ إلى تجريح "الوردة" من أجل اكتشاف سرّ عطرها، وإنما يكتفي بالوصف "الباطني" الذي يعوّض عن التشريح غير المرغوب.

*

2. عتبات النّصّ

(العَتَبة) هي بداية الشيء أو مدخله، و(عَتَبات النصّ) هي مداخله التي تربط بين خارجه وداخله، ولا بد من "وطئها" قبل الولوج إلى داخل النصّ،

وهي تشمل: اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، وشكل الخطّ، ورسوم الغلاف، والعناوين الفرعية، والإهداء، والمقدمة، والافتتاحية... وكلها (علامات) تدخل في التركيب الدلالي للنصّ. ولهذا فإن الاهتمام بها يقوّي الدلالة النصيّة، ويعطيها أهمية أكثر.

1ـ (فالعنوان) هو دالّ على النصّ، وتلخيص له، وهو ما يحقق . حسب جيرار جينيت . هوية النصّ، وهو مفتاح تأويلي كما يرى أمبرتو إيكو، ونظام سيميائي يحمل قيماً إيديولوجية، ورسالة لغوية مشفّرة من مرسل يفكّكها المتلقي. ومن وظائفه: الإغراء، والإيحاء، والوصف...

وعنوان المجموعة القصصية هنا هو (موت الرجل الغريب) وهو ثلاث كلمات خبرية، تكتفي بالوصف دون الفعل. وكلها أسماء تشير إلى انتهاء عالمٍ كان. فـ (الموت) هو النهاية غير المرغوبة لكل كائن حيّ، و(الرجل) هو القوة الماثلة في الوجود، ولكن الموت يدمّرها. و(الغريب) هي صفة للرجل الذي عاش حياةً مناقضة لمجتمعه التقليدي ذي العلاقات الآسنة. و(موت الرجل الغريب) جملة خبرية لمبتدأ محذوف هو (هذا) الغائب الحاضر الذي يشير إلى مواجهات محبطة مع مجتمع يرفض أن يتغيّر أو يستجيب لشهوة الفنان في إصلاح هذا العالَم.

أما عناوين قصص المجموعة فهي: الشجرة، موت الرجل الغريب، الدم، الخنجر، الجوع، الحصاد، القطارات، هواجس عن جاسم الغربي. والملاحظ أن (الموت) هو القاسم المشترك بينها جميعاً. وإذاً فإن هذه العنوانات تصدم القارئ برؤاها السوداوية، قبل أن يتبيّن مصادر هذه الرؤى ومسوّغاتها وأسبابها. ولكنه بعد أن يطّلع على دلالات هذه الرؤى الصادمة، سيغفر للبطل "مواجهاته" مع المجتمع، بل وسيقف حتماً إلى جانبه في نضاله المرير ضد القيم الآسنة في المجتمع التقليدي.

2ـ (الغلاف): على الرغم من أن الكاتب غالباً ما لا يكون له رأي في الغلاف، وأن هذا الأمر من اختصاص الناشر الذي يوكل أمره إلى فنان لرسم لوحة معبّرة عن مضمون الكتاب، ومستمدّة من عنوانه أو من فهرسه في أحسن الأحوال، أو من انطباعات الرسام، فإن النقد الحداثي غالباً ما يتجاوز دلالة الغلاف للمسوغات السابقة. ومن المؤسف أنني لم أطلع على غلاف المجموعة، لأن المجموعة التي قرأتها كانت مجلّدة، دون غلاف.

3ـ (الإهداء): سبق القصص إهداء مطبوع: "إلى محمد... حباً، ووفاءً، ومودةً". وقد كان (محمد...) أحد أعمدة السلطة أثناء نشر المجموعة، وهذا يعني رغبة الكاتب في أن يجد له موطئ قدم في هذا الصراع الوحشي.

4ـ (الافتتاحية): وضع الكاتب افتتاحية مستمدة من كلمة لرسول حمزاتوف تقول: "ثمة أشرف نوعين من القتال: قتال الإنسان من أجل الوطن، وقتاله من أجل المرأة التي يحب". ورسول حمزاتوف كاتب داغستاني يعتز كثيراً بوطنه وبحبه. وقد أعجب هذا الاعتزاز كاتبنا، فرغب في وضعه افتتاحية لقصصه التي تدور أيضاً حول الحب والوطن: حب المرأة التي هي رمز الوفاء، ومعلّمة القيم والمبادئ. ولكنها تتحوّل في مجتمعات القمع إلى ضحية تُذبح إذا لم يُفعل بها، وتُداس كرامتها، وتُنتهك حرمتها بسكاكين جزاري العصور الحديثة الذين ينحصر كلّ همّهم في الفم

والفرج. وحب الوطن المستباح من قبل اللصوص والسماسرة والمرتشين والانتهازيين الذين سلبوه خيراته، وحوّلوه إلى غابة تتصارع فيها الوحوش على المكاسب والغنائم، مما جعل الأخيار يهمّشون أنفسهم قبل أن يهمّشهم الأشرار.

*

3. البنية السردية:

تتألف المجموعة من ثمانية قصص. وتتألف كل قصة فيها من عدة مقاطع، ويشكّل كل مقطع فيها (وحدة سردية) دلالية. فقصة (الشجرة) تتألف من ستة مقاطع مرقّمة ومعنونة، وكل عنوان فيها يمتلك دلالة المقطع كله، وهي:

1ـ **الخبر**، حيث الطلقة تخترق اللحم والعظم، لتستقر في حبّة قلب (زهرة).

2ـ **المواجهة**، حيث يبصق أخوها على "البطل" صارخاً في وجهه أن (ارحلْ، وإلا فلن تكلفني سوى رصاصة واحدة). ومن الواضح أن هذه "المواجهة" كانت خاسرة بالنسبة لمحبّ زهرة الذي لم يستطع أن يرفع إصبعه في وجه أخيها ممثّل التقاليد الاجتماعية.

3ـ **الجذور**، حذّرته أمه. من علاقته بزهرة، لأن (زهرة) جذر ثابت في الأرض، و(هو) سحابة تائهة، قيل إن أصله أرمني، وقيل... ولكنه يرعى أبقارهم نهاراً، ويخدمهم في مضافتهم ليلاً.

4. **من مكابدات (سرحان التايه)**، رجموه بالحجارة حتى أدموه، ثم عقروه أمام أمه، ومنعوه من مغادرة مكانه، ثم قرروا نفيه خارج البلدة. وكل ذنبه أنه أحبّ (زهرة).

5. **الرحيل**، رحلت (زهرة) قتلاً برصاصة، فدفنوها.

6ـ **الشجرة**، شَهِدَ دفنها، فلم يعد يستطيع مغادرة قبرها، "أصبحت قدماه شجرتين ثابتتين، وتحولت يداه إلى غصنين أخضرين، وبدأت الخضرة تكسو جسده حتى تحوّل إلى شجرة خضراء، تظلل القبر، وتحنو عليه". وهذا هو رمز "الشجرة" الذي جاء عنواناً للقصة. وإنه لرمز مفتوح على شتى التأويلات المحتملة، وهو رمز شفاف يندغم بالواقع ليشفّ عن مرموزه.

من هذه البنية المقطّعة إلى مقاطع نتبيّن رغبة الكاتب في الإيجاز والتركيز، والابتعاد عن الحشو والإنشاء، فلا لزوم للهذر في ساعة القتل. وإذا لم يستطع المحبّ أن يواجه أعداءه، فإنه يستطيع أن يكون وفياً لمحبوبته، فيصبح شجرة تحنو على قبرها.

وإذا كان الحب مقموعاً، والحرية ممنوعة في هذه القصة، فإنها لكذلك في قصة (**موت الرجل الغريب**) التي تتألف أيضاً من مقاطع سبعة مرقّمة، دون عنونة. وقد جعل الكاتب أحداث كل مقطع فيها هي أحداث يوم كامل:

ففي اليوم الأول وضع الشرطي الأصفاد في يديهما، لأنهما حبيبان.

وفي اليوم الثاني حكم المحقق عليهما بالجلد سبعين جلدة.

وفي اليوم الثالث وضع سيكارته المشتعلة فوق القلب تماماً.

وفي اليوم الرابع جلس على الرصيف يحلم بالمدن المتوهجة الأضواء.

وفي اليوم الخامس أشهروا في وجهه السيوف والخناجر.

وفي اليوم السادس تمّ ذبح (مريم الحمود) لأنها أحبت.

وفي اليوم السابع هطل المطر غزيراً، فجرف الناس والأشجار والعمارات. ولكنه شكّل جداراً عالياً حول (الجثة) دون أن يلمسها.

وهكذا تشارك الطبيعة في الانتصار للحب البريء الذي قمعه المجتمع التقليدي. وإذا كان المطر تطهيراً للأرض من إثم الطغاة، فإن الطوفان هو غضبٌ من الله على البشر.

ولم تكن (الجثة) بحاجة إلى التطهير، لأنها بريئة أصلاً، ولذلك لم يجرفها الطوفان، بل شكّل جداراً عالياً حولها، حمايةً لها.

كذلك تتألف قصة (**الخنجر**) من أربعة مقاطع مرقّمة دون عنوانات:

ففي المقطع الأول كمن له في حفرة، ويده على خنجره.

وفي المقطع الثاني أخفى الأمر حتى عن زوجته.

وفي المقطع الثالث استرجع أحداث حياته السابقة، حيث اتهموه بسرقة القمح الذي يحرسه. وبأعقاب البنادق استلّ الجند منه اعترافاً، فحكموا عليه بالسجن خمس سنوات. ولم ينفعه جرحه الذي يحمله في صدره وساماً عندما كان جندياً يدافع عن الوطن.

وفي المقطع الرابع سمع وقع خطوات الظالم فخرج إليه من مكمنه، وأغمد خنجره في صدره، وظهره، وقلبه، فسال الدم حتى غطّى الركبتين. وفي الصباح انتزعه الدرك من فراشه، بين صراخ زوجته وأولاده، فقد دلّهم خنجره عليه.

كذلك تتألف قصة (**الحصاد**) من أربعة مقاطع معنونة هي (الوحدات) السردية التي تعبّر عن مضامينها:

ففي المقطع الأول (منار): عرفت منار المدينة.

وفي المقطع الثاني (الحلم): يقولون عنه إنه مات. ولكنه يراهم ويشعر بهم. وعندما ظلّ وحيداً في قبره بدأ حسابه.

وفي المقطع الثالث (الخروج): خرج وحده ليدافع عن المدينة ضد الغزاة.

وفي المقطع الرابع (الفعل): ضرب مثلاً أعلى في الشجاعة والدفاع عن الوطن، ففعل الناس مثله.

كذلك تتألف قصة (**هواجس عن أحمد جاسم الغربي**) من أربعة مقاطع معنونة، هي وحداتها السردية:

ففي المقطع الأول (التاريخ): ضاع جاسم في لبنان.

وفي المقطع الثاني (سفر الغربي): إلى لبنان للبحث عن ابنه جاسم.

وفي المقطع الثالث (الغربي يخبر خاله): عن موت جاسم.

وفي المقطع الرابع (هواجس الخال): لا يريدونه أن يموت.

*

4. أبطال بلا بطولة

يقترح غريماس أن نقوم بوصف وتصنيف شخصيات القصة ليس حسب ما يكونون، وإنما حسب ما يفعلون. ومن هنا جاءت تسميته الشخصية (عاملاً). فإذا طبّقنا مقولته هذه على شخصيات هذه المجموعة لوجدناها ممتلئة برغبتين أساسيتين هما: الحب والحرية. ولكن هاتين الرغبتين تُواجهان بقمع اجتماعي: فالحب ممنوع، والحرية مفقودة. وعلى الفرد أن يسير في الطريق الذي رسمه له المجتمع، مهما كانت هذه الطريق ملأى بالحفر والمنعطفات. فالآخرون لا يريدونه متفرداً أو ممتازاً عليهم، بل يطلبون منه أن يكون نسخةً عنهم، ولو على حساب فرادته وامتيازه، ذلك أن المتفرد هو عدوهم اللدود، لأنه يمتلك القيم النبيلة التي فقدوها، وهم يطلبون منه أن يتعامل معهم بعملتهم نفسها: السفالة، والنذالة،

وانعدام الضمير. وهذا ما يريدون تعميمه في مجتمعهم الذين يسيرون به نحو "الصعود"/ السقوط.

وهذه الشراسة المرعبة تستهدف اثنين: المثقف، والمرأة. فالمثقف الذي يحيا قيم العدل والحق والخير، والمرأة التي تعيش من أجل حبها البريء. وبهذا فإنهم يستهدفون أسمى قيمتين في حياتنا المعاصرة: الحرية والحب. ومن المؤسف ألا يقوم حوارٌ بين "هم" وبين البطل أو البطلة الضحية، فالأمر محسومٌ سلفاً، إنّ "هم" يمثّلون الشرّ المطلق الذي يفتك بالطيبة والبراءة. ولكن "البطل" الذي يمثّل كل القيم الإيجابية في الحياة يظل "بطلاً" سلبياً، لأنه يدعهم يفتكون به دون أن يقف في وجوهم: فـ (سرحان التايه) في (الشجرة) رجموه بالحجارة حتى أدموه، ثم نفوه خارج البلدة، بعد أن قتلوا حبيبته، و(الرجل الغريب) جلدوه سبعين جلدة، ثم تركوه جثة هامدة، وكلاهما كان ضحية حبه وطهره. و(جاسم الغربي) تصيدته البنادق. مرةً واحدة تصدّى "البطل" للشر القائم، وذلك عندما كمن (حسون التركي) في حفرة لعدوه الذي اتهمه بالسرقة زوراً وبهتاناً، وحين لمحه أغمد خنجره في جسمه، وظل يطعنه حتى وصل دمه إلى الركبتين، وكأنما يقتل فيه كل قيم الشر والرذيلة، ومع ذلك فقد انتهى على أيديهم عندما كبّلوه بالأغلال واقتادوه إلى مصيره.

وهكذا تبدو الشخصيات بلا بطولة، أو أنها "أبطال" مهزومون سلفاً لأنهم يُساقون إلى الموت دون أن يقاوموا، على الرغم من براءتهم وطهرهم، فليست لديهم أية بطولة بالمعنى الذي يقوم على المواجهة بين بنى قائمة مرفوضة من وجهة نظر البطل وهو يسعى إلى تغييرها عبر تركيب فضاءات نوعية جديدة لا تعبر عن وعي جمعي، وهذه إحدى أهم مظاهر الفردية لدى البطولة المهزومة التي لا تقوم بأي فعل، وفعلها الوحيد هو وجودها ذاته. فـ "البطل" المهزوم هنا ليس (بطلاً سلبياً) يلغ في فساد الواقع، ولكنه **(بطل إشكالي)** يكتفي بالنظر إلى "روما" وهي تحترق. إنه بلا بطولة، لأنه يسلّم رقبته لجلاديه، ولكنه لا يبيع آجلاً بعاجل، ولا يتنازل عن قيمه التي هي ثوابت شخصيته، فإذا ما أضاعها فقد أضاع نفسه. إنه ثابت على مبادئه، وتلك ميزة إيجابية تُحسب له، ولكنه لا يُواجه ولا يُقاوم لأنه يعلم أن المقاومة الفردية محسومة النتيجة سلفاً، فعندما قاوم **(حسون التركي)** كانت النتيجة العدم واللاجدوى الذي يصبح يقيناً نهائياً لسلبية الفرد وانسحاقه أمام شرور المجموع.

وعلى هذا فإننا يمكن أن نطلق على هذا "البطل" مصطلح **(الشخصية الإشكالية)** التي تتمسك بقيمها النبيلة في عالم منحط. ولأن

> قصص الحميدي تخلو تماماً من البطولة فإن الشخصية فيها ليست هي التي تقوم بالفعل، وإنما هي موضوع الفعل الذي تتلقاه دوماً من المجتمع،

فإنها بذلك لا تصوغ بل تستقبل مضمون حدث ليست صاحبة المبادرة فيه، بل هي موضوعه التراجيدي.

وهنا تُضاف صفة أخرى لأبطال الحميدي هي أنهم تراجيديون، يحملون قيم النبل والطهارة، ويمضون إلى الجلجلة. وعلى الرغم من أنهم يعلمون أن في ذلك حتفهم، فإنهم يظلون مسوقين بقوة قَدَرية إلى مصيرهم الفاجع، دون أن يملكوا تغيير خط سيرهم.

والكاتب بهذا يعكس الطابع المهزوم للمرحلة كلها، فها نحن نشهد الانكسارات على كافة الصعد القومية والوطنية وحتى الإنسانية، ولا يمكن ردّ ذلك إلى طبيعة البورجوازية الصغيرة

حتى ولو أصبحت كبيرة، وقامت بدور التصنيع والتحديث المنوط بها، فإنها لن تلحق بركب الأمم الصاعدة بسرعة هائلة.

وهكذا يغدو الكاتب شاهداً على عصر جبان، فيصنع "أبطالاً" على شاكلة هذا العصر: يخرجون من رحم الجماهير الغفيرة، وهم يحملون قيم الخير والحق والجمال، ويتحدثون بلغة المشاعر والشعر والمجاز، وعندما تصدمهم فظاظة المجتمع وزيفه وانحطاطه يتخلّى كثير منهم عن الكسب المؤجل إلى المغنم المعجل، فيبادل قيمه بمكاسب آنية، وقليلٌ منهم مَنْ يظل محتفظاً بنقائه في وجه الدمار الذي يحيق به من كل جانب. وهذا ما يجعل "البطل" أكثر عرضة للاغتراب، لأنه يتمسك بقيم نبيلة في مجتمع منحط. ومن هنا رغبته في تدمير هذا الواقع، من أجل إعادة صياغته وفق طوباوية مستحيلة، أو ميتافيزيقية تلغي الحدود بين المعقول واللامعقول، والحقيقي وغير الحقيقي.

وهنا يمكن القول إن الكاتب يندغم بالراوي في كلّ واحد، ويصبح الكاتب العليم العارف هو الذي يدفع ببطله إلى جحيم الآخرين، وعلى الرغم من أن بطله شخصية عفوية بريئة، محبة للخير والآخرين، فإنه يُلقي به في أتون المجتمع المتسلط الذي يحاول خنق كلّ الأصوات البريئة، لأنها لا تتجاوب مع متطلباته من غش وخداع وقمع وقتل.

وهكذا يمثّل المجتمع السلطة القامعة، والمعوّق الرئيسي أمام الراوي الذي يمثّل المعرفة والالتزام بالقيم والمبادئ الإنسانية. ولكن الراوي/ الكاتب الذي يدفع ببطله إلى صراع غير متكافئ مع المجتمع الفاسد، إنما يعبر بذلك عن إحباط مرير، لأنه لا يملك القوة التي يملكها المجتمع. و(القوة) هي السلاح الأمضى، بينما تظل (المعرفة) سلاحاً أضعف في مواجهة القمع والفساد. وتصبح المواجهة إدانة مطلقة للمجتمع، عبر استسلام مطلق للهيمنة القمعية لهذا المجتمع، وتكون النتيجة إحباط المواجهة، وتغدو المجابهة خاسرة، لأنها مواجهة فردية من قبل "بطل إشكالي" لا يملك من قوة سوى قيمه التي أصبحت عملة رثّة في هذه الأيام.

*

5. التعبيرية مذهباً فنياً:

> الحميدي كاتب تعبيري، لأن خصائصه الفنية تتطابق وخصائص المذهب التعبيري الذي يعبّر بوساطته عن همومه الإبداعية، ولأن سماته الفنية هي نفس المذهب التعبيري،

من حيث التغلغل في الأعماق الدفينة، وتصوير ما يختلج فيها من أسرار، والتعبير عنها بتدفق عنيف يرفض الوضوح والتعقل، ومن حيث الاهتمام بالمونولوج الداخلي وتيار الوعي، وتناول المستحيل كما لو كان ممكناً وحقيقياً، وتضخيم الصور والأحداث وتشويه الأشياء لأنها تراها هكذا...

وهذه السمات جميعها تنظمه في المذهب التعبيري الذي كان زكريا تامر أبرز مؤسسيه في أدبنا المعاصر، والحميدي من ممثليه. ولا شك أن هذه المؤثرات عندما اندغمت في البيئة المحلية والواقع المعيش، أفرزت تصورات رأت الواقع من خلال منظار قاتم. ومن هنا ذلك العناق الطويل بين الحساسية الفردية تجاه هذه البيئة الشعبية، والاستيعاب المتمثل تقنية القصة التعبيرية. وبما أن التعبيرية تؤمن بالسيريالية بوصفها إظهاراً لمكبوتات النفس البشرية، وباللامعقول بوصفه نتاجاً لهذه السيريالية، فإن الكاتب يميل إلى أن يستمد من هذه المكبوتات اللاعقلانية، ويمتح من مخزون اللامعقول، كي يظهر المفارقة بين الخير والشر في هذا العالم، ويبين قبح هذا العالم الذي تسيطر عليه طعمة من الانتهازيين والسماسرة

والقياصرة الذين لا يتورعون عن بيع كل شيء من أجل الأصفر الرنّان الذي خصصوا له المعابد التي باتوا يصلّون في محاريبها صباح مساء.

وأولى هذه الخصائص والسمات لدى الكاتب هي استبطانه عالمه الداخلي الذي جعله يهيمن على العالم الخارجي، ذلك أن عالمه الداخلي بما يكتنز من طهر وبراءة، سيُصاب بالهلع والرعب وهو يواجه القمع والقتل، وينظر الوحوش البشرية وهي تفتك بالأبرياء، لتحافظ على مكاسبها وامتيازاتها. ولهذا فهم يستبعدون كل ما لا يلائم مشروعهم اللاإنساني:

. أبي، ما ذنبي؟

. لم تدافع عن المدينة.

. وحيداً، خرجت.

. كنت تحرّض الناس على الملك.

. الملك كان ضد الناس.

"رفعوا الهراوات والفؤوس فوق رؤوسهم، فوضعتُ رأسي بين ركبتي، تكوّرت على بعضي، وأغمضتُ عيني الفزعتين، فرشتني هراوة فوق الأرض، ثم انهالت بقية الهراوات والفؤوس تطحنني. ألم حاد يجتاح جسدي. وحريق راح يلتهم كل أعضائي. تمزقتُ. تناثرتُ فوق الأرض بعجز مذهل. امتدتْ يد أمي واختطفت قلبي، ثم راحت تلوكه بوحشية، تذكرتُ الحمزة وما فعلتْ به هند. صرختُ:

. أمي أنا ولدك وهذا قلبي.

فارتفع صوت المجموعة يهزّ جدران القبر:

. ألم يطلب منك الملك الوقوف معه؟

. ولكنه لم يكن مع الناس".

ثم انتقل السارد من ضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب: "ظلت أمه تلوك القلب دون أن تطرف لها عين، ويداها ملوثتان بالدم:

. لماذا كنت تحرّض الناس عليه؟".

تداخلت الضمائر مع بعضها بعضاً: "خاف الإجابة فانكمش صامتاً. لكن يديه وقدميه ورأسه ولسانه نطقت جميعها:

. الملك باع المدينة، ولم يفكر بأحد.

عادت الهراوات ترتفع وتنزل حتى شعر أن لحمه اختلط بالتراب والحصى".

> وهكذا تبدو العلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة عدائية، بوصفها علاقة بين الخير والشر. وبهذا تنعدم إمكانية التعايش بينهما، وتُحرم الشخصية من فرص تطورها وتفاعلها من أجل أن تُعيد للعالَم ألوانه البهية الزاهية.

وعوضاً عن أن تحقق الذات مطامحها في الحب والخير فإنها تُواجَه بالكبت والقمع، وتنتهي بالقتل ضحية مبادئها الخيّرة في عالم الإثم والعدوان:

"خرج إلى المدينة، فلعن الحرب التي أكلت خيرة شبابها، وتمنى لو أن شوارعها تعمر بالآلاف، لكنها ظلت أمنية حملها الجواسيس والمخبرون والقوادون وألقوها في وجه الملك بصقة.

همست امرأة: سيُقْتَلُ الحميدي.

وارتفع صوت: المترفون يقتاتون دائماً بالوطن.

اهتزت البنايات العالية، تصدعت ثم تدفق الدم من شقوقها. نطقت كل قطرة باسم صاحبها. وأدلت باسم قاتله. وبأي ذنب اغتيل. وسارت باتجاه قصر الملك. شكّل الحراس سياجاً أمامها، واشهروا سلاحهم. ومع هذا ظل الدم يتدفق.

صاحت امرأة: دمنا يخرج اليوم شاهراً سيفه.

تلمّس المترفون والمتعهدون والسماسرة والجواسيس رؤوسهم بذعر. ثم أوصدوا أبواب منازلهم بإحكام.

خرج وحده يريد الدفاع عن المدينة، فقالوا

له:

. ليقاتل الملك وجنوده عن المدينة.

. المدينة ليست للملك.

. وليست لك وحدك.

ـ إن دخل الأعداء المدينة ستسيل دماؤكم في الشوارع.

. هذا إن بقيت فينا دماء".

"في تلك اللحظة رأى ابن الورد، وقَطَريّ، والحسين، يلبسونه، ويدخلون فيه، يغمرون خلاياه، يذوبون في دمه، ويرفعونه رايات للآتي. فشعر أنه يكبر، يتعملق، يطاول سور المدينة، ويُطلّ على حشود الأعداء التي تُطوّق المدينة كالسوار. يتحوّل إلى راية مغسولة بمآقي الجياع. جرّد سيفه ولوّح به للرجال صائحاً:

. مَنْ أراد الذهاب فليتبعني.

أصبح الحميدي خارج الأسوار. لم يفكر بالالتفات إلى الخلف ليرى مَنْ تبعه. هجم نحو الأعداء. ضرب بالسيف حتى تثلّم السيف بيده. ناشته السيوف من كل جانب. شخب الدم منه غزيراً. وانتشر كالنار في وجه المدينة. استمر يضرب حتى صار جسده كالغربال المدمّى. أحس بالظلمة تسيطر على عينيه. عندها خُيّل إليه أن الناس الذين يمشون على لحم أقدامهم خرجوا من المدينة مثل السيال الجارف، يحملون العصي والسكاكين والمناجل والحجارة، ويتقدمون بثبات.اتسعت بسمته حتى غطت وجهه تماماً".

وهكذا تبدو السمات التعبيرية في قصص الحميدي في هيمنة اللاشعور والأحلام والهذيان، وفي الدمج بين المعقول واللامعقول، والممكن والمستحيل، وفي التكثيف والتصوير والترميز: من ذلك استخدامه التشبيهات والصور والاستعارات التي يتقارب فيها وجها الشبه، كما في (ظل واقفاً مثل شجرة هرمة)، و(سقط كالراية)، و(المرأة المستلقية كالذبيحة)، و(غادرته ذاكرته مثل طيور مهاجرة)، و(يمتد صراخها خيلاً جامحة)، و(عبرت مثل صاعقة ترعد)، و(مثل نخلة تخترق السحاب)، و(انتفضت مثل هرّة مشاكسة)... هذه المجازات والتشبيهات والاستعارات وغيرها تصلح لمن يريد متابعتها، أن تكون موضوع دراسة مستقلة توضح اهتمامات الكاتب، ومدى شعريته في خلق الصورة الفنية، بوصفها جوهر الشعر. وهذه الصور والتشبيهات المستمدة من عالم الشعر تمنح القصّ نفساً شعرياً، لما فيها من تركيز وتكثيف يفتقده كثيرٌ من السرد. لكن

> سرد الكاتب لا ينساق وراء الوصف الأفقي الذي لا يترك شاردة ولا واردة إلا وأحصاها، وإنما هو سردٌ انتقائي، يقوم على التكثيف والتركيز، وانتقاء المفردات ذات الظلال الإيحائية المعبرة.

وعلى الرغم من أن الكاتب يستمد أحياناً من اللامعقول فإنه يزاوج بينه وبين المعقول.وهذه الصور والتشبيهات ليست بعيدة عن المنطق، بل هي مستمدة من عالم العقل الذي لاءم بين طرفي التشبيه.

وهكذا نجد أن سرَّ إبداع الحميدي يقوم على التمزق المطلق، والاغتراب المرير الذي يعيشه كل مَنْ يحمل قيماً ومبادئ بائرة في عصر القمع والهيمنة. وإن إبداعه هذا يضعه في صدارة كتّاب ثمانينيات القرن العشرين، ليس في سورية فحسب، بل وفي الوطن العربي. وهذا حكم قيمة، وإقرار بامتياز ذات مبدعة، على الرغم من أن المناهج النقدية الحداثية الوصفية لا تعتدّ بأحكام القيمة. وهذا التثمين ناتج عن كون الكاتب حداثياً، يمتلك رؤيا خاصة تجاه العالَم، عبّر عنها ببنية فنية منسجمة مع هذه الرؤيا، بنية تخترق حدود البنيات الفنية المستهلكة، وتنتهك حرمتها، مثلما تنتهك رؤياه حرمة البنيات الذهنية القديمة. وتقوم على الاستمداد من اللامعقول، مما أدى إلى انزياح

الكتابـة لديـه عـن السـائد والمعهـود، حيـث هـيمن الانفعال على صرامة المنطق العقلاني، والوصف المستهلك العادي.

❑❑❑

(أعيش كما تشتهون - أموت كما أشتهي)

الرمز من خلال الإيقاع

د.محمد راضي جعفر- العراق

(1)

من يطالع المجموعة الشعرية (أعيش كما تشتهون أموت كما أشتهي) للشاعر وليد مشوّح يفجؤه أول ما يفجؤه توفر النص الواحد على أكثر من وزن، وهذا التنوع الإيقاعي الشاخص بوفرة، يدل على اعتمال تجربة مركبة، لا تستكين لإيقاع عروضي واحد، بل إن اندفاع الشاعر في أسلوبه التعبيري المتراكم على تدفّقٍ لا ينقطع من (الأفكار) و(الصور) ومن خلال (إيقاع) يجري جريان السيل وبـ(لغةٍ) تسمق رشيقة، عذبة، تارة، وتنحدر مهيضةً، متعبة تارة أخرى، أقول إن اندفاع الشاعر ذاك هو آية انكشاف الشاعر بفعل معاناةٍ عميقة.

وتجربة حارّة، أملتْ عليه هذه النثريات الداخلية المتواترة، فلم يجد فرصة لالتقاط النفس، بل ترك الروح . أو اضطر إلى تركها . تسيل على سحبيتها فكانت تلك التحولات الإيقاعية إلى جانب اللغوية والتصويرية المتسارعة ثم كانت الهيمنة الإيقاعية على البنيات الفنية الأخرى.

وقبل الدخول في أنساق المجموعة الشعرية لابد من الإشارة إلى

> أن استنطاق النص الشعري واكتناه تجربة الشاعر وانفعالاته من خلال الوزن مسألة شائكة لم تحسم بعد، وقد تناولها القدامى والمحدثون من النقاد العرب.

فقد أشار حازم القرطاجني إلى ذلك بقوله: ((ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الصَغار والتحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس....))(1). أما الدكتور جابر عصفور فيشير إلى رأي الكندي:

> ((التفت الكندي إلى تشابه الوزن الشعري مع اللحن الموسيقي من حيث تأثيرهما في السلوك

فقال: (إن أوزان الأقوال العددية... لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدّة في الزمن . لحناً أو شعراً . تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة والمتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة)(2). ويحيل الدكتور عز الدين إسماعيل علاقة الحالة النفسية بالوزن الشعري إلى ((الشاعر الأول)) الذي استخدم الوزن للمرة الأولى معبّراً ((عن نفسه في وزن شعري بذاته)) وهو شاعر ((لا نعرفه الآن)) بينما يرى باحث آخر ((أن الدراسات الحديثة في هذا الاتجاه [ويعني به علاقة الأوزان بالمعاني] مالت إلى الأحكام الذاتية عند بعض الباحثين واكتفت بالأحكام العامة عند آخرين))(4).

ومع كل ذلك فالباحث يعتقد

> إن اختيار وزن ما لتجربة شعرية ما لا يكون اعتباطاً بل أن حالة الشاعر النفسية، وطبيعة تجربته الانفعالية قاداه ـ ربما بدون وعي ـ إلى اختيار موسيقى بعينها دون أخرى.

والتسويغات التي سيتكئ عليها البحث شذرات لبعض النقاد والباحثين المعاصرين وأخرى للباحث اجتهد من خلالها في تسويغ التنوعات الإيقاعية في النصوص الشعرية.

(2)

اشتملت المجموعة الشعرية على خمس قصائد: الأربع الأولى طويلة، أما الخامسة فهي عبارة عن عشرة نصوص، وبينما حافظت الأربع الأولى على وحدتها العضوية فقد جاءت النصوص الشعرية في القصيدة الأخيرة ذوات موضوعات مختلفة وإن اتشحت جميعاً بميسم آلام الشاعر المعاصر.

سوف يركز البحث على القصائد الثلاث الأولى انسجاماً مع عنوان البحث لتوفرها على رموز أساسية وأخرى ثانوية، وتجنباً للإطالة إذ أن دراسة ثلاث قصائد طويلة من مجموع خمس قصائد، كفيلة بالكشف عن ذات الشاعر، وطبيعة تجربته.

(3)

حملت القصيدة الأولى (ص9ـ 24) اسم ((توسلات قطري بن الفجاءة))، ورمز قطري هنا رمز بطولي على الرغم من استخدام مفردة (توسلات)، لأن المعروف عنه هو أنه شاعر فارس بل هو من أبرز الفرسان الخوارج وهو القائل:

أقول لها وقد طارت شعاعاً

من الأبطال ويحك لا تراعي(5)

ولكنه هنا على خصام مع قومه، وقد تسامى الشاعر بانفعاله واتخذ منه قناعاً إذ يقول في فاتحة القصيدة (ص9. 10):

نحن غادرناك يا وطن الثعالب خارجينْ

نحنُ في عز الظهيرة....

خيلُنا عبرتْ بحار الرملِ

في عز الظهيرةِ، منك هاجرنا إليكْ

كنت تغفو!

تغفو.... كيف يا......

وكل مليحة في الدار قد ناحتْ عليكْ

ما شهدنا بك قبل اليومِ رجساً

ها.....

ما حدا ممّا بدا؟؟؟

ويلي عليكْ

الإيقاع: خليط من الرمل والوافر، فتجربة الشاعر العنيفة والمرّة هدمت الفواصل بين البحرين. كما أسلفت في مستهل البحث. والشاعر من خلال القناع يتحدث بسم (قطري) بلهجة حزينة وهو يغادر الوطن الذي وصفه بوطن الثعالب، والمهاجر بطبيعته حزين، وهو يعرض حزنه أمام الملأ ولذلك اختار موسيقى بحر الرمل الذي أفاد منها في التعبير عن إحساسه، وحين اضطر إلى المزاوجة بين الرمل والوافر فلسبب يختص بطبيعة معاناته: فالوافر متسارع ((وقد قيل إن أحسن ما يصلح له هذا البحر هو الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر))(6) وهكذا الأمر: فالشاعر يصف حاله عند خروجه من وطنه، وكيف عبرت خيله بحار الرمل، في عز الظهيرة وكان وطنه نائماً غير شاعر بهجرته، أي أن وطنه وقع في ما يكره الشاعر ولذلك اختلطت نبرة الحزن عن الرحيل بنبرة الغضب والسخرية وهو يرى إلى وطن وقد تعثّر أو كبا، وكأنّ الشاعر يتساءل (بخفيةٍ) هل كان مثل هذا الوطن يستحق نواح النائحات عليه! ثم كان الدعاء المرّ الغاضب: (ويلي عليك). وفي المقطع الثاني نقرأ ما يأتي في الجزء الأول منه

(ص10):

لم يبق في البال! إلاّ الطيف

والوجه الذي غادرني

والأساطيرُ

وشعرٌ

والذي كان هنا أمس... كذا

كنت ملاّحاً نأى عن ضفّتيه

الموسيقى في هذا الجزء من المقطع هي موسيقى الرمل. فالشاعر يستمر في عرض حاله: لم يبق لديه سوى الذاكرة والذكرى: الذاكرة وهي تحفظ الأساطير والشعر، والذكرى وهي تعرّش في وجدانه بصورة طيف، وما الذي تبقى أخيراً؟ الملاّح التائه. ولكن الجزء الثاني من هذا المقطع يتحول إلى موسيقى المتقارب: (ص11)

أنا مغربُ الحزن.....

يا من أي مشرقيةْ

ألوب كمثل الذي طاردته الدروب

كذا الحزن وسمي

وأفنى.... وأفنى.....

يظل الفرات شهيد الغيوب

يبدو أن الحزن القاسي بدأ يتغلغل في روح الشاعر المهاجر، وربما في جسده فانعطف نحو موسيقى المتقارب (فعولن)، والارتكاز عليه يشير إلى الضغط على النواة (فعو) في بداية التفعيلة، ولذلك جهرت البداية بالدرجة التوقيعية ولكن الشاعر الذي يضرع أمام المجهول سائلاً من مشرقيْ حزنه، لائباً كالطريد، مقترباً من الموت، استطاع من خلال الصورة واللغة أن يتجاوز الجهر إلى ما يشبه الهمس وبذلك انتزع هذا الإيقاع ممّا عرف به من جلبة وحركة ومن هنا كان اتكاؤه على موسيقى هذا البحر في المقاطع اللاحقة: إذْ يستدير نحو هوى ناقته ماتحاً من التراث الشعري القديم: (ص11 وما بعدها)

كفاك حنيناً هوى ناقتي

كفاك هوى....

سأرتدّ

غُزّ المسير، تَرَ الراحلات

لكأنه يقف على أطلال ذكرياته مستدعياً . بشكل خفيّ . البيت المشهور:

هوى ناقتي خلفي وقدّاميَ الهوى

وإنـــي وإيّاهـــا لمختلفـــانِ(7)

> فهو يُعلن عن حبّهِ للفرات ويكرّر هذا الإعلان، مستفهماً عن سبب سباته ومستعيناً بالصبر على اغترابهِ، مشرئباً نحو اللامتناهي، كاشفاً عن جراحاتِه، داعياً نساء الفرات إلى الخلود للسكينة،

كيف لا وهو (قطريّ) الخارج على سلطان التدجين، والقابض على جمر العشق. ويمضي مخاطباً نساء الفرات فليس غير المرأة مَن يتوجه إليها الشاعر الفارس المخذول: فهي الأم، والحبيبة، وهي رمز الدفء المفقود، والحضن الرؤوم، يبصر بوجهها قسمات المدينة التي حُرم منها، وها هو يحن إليها، مستدعياً . مرة ثانية . الشعر القديم:

فأسمعه يقول:(16)

فيا طير... يا طيرُ

فيا طيرُ

هيا... أعرني جناحيك أو ريشةً منهما

أعود بها فرحاً للمدينة

أصيح بأسواقها! يا صبايا الفرات

تجمّعنَ....

عندي لكنّ تميمةْ

وللنهر عنديَ رقْيةْ

تبيحُ لكنّ جنونهْ

إنه يشير إلى بيت المجنون:

أسرب القطا هل من يعير جناحه

لعلّيّ إلى من قد هويت أطيرُ(8)

أما صياحه بأسواق المدينة فهو استدعاء وربما من غير عمْد لما كان يروى عن الحلاّج حينما كان يبكي في أحد أسواق بغداد مستغيثاً بالناس من حب الله(9) والشاعر يصوغ من الحس كل الصور الوصفية التي كان يعرضها، فالطير، والجناح، والريشة، والمدينة والأسواق، والنار واللّجة، كلها متعينات شاخصة ولكنها تكشف عن المعنوي في نهاية المطاف، ((إذ أنّ الحسّي هو الحامل الجمالي للمعنوي في الفن عامة))(10).

والمعنوي الذي ينكشف عن الحسي في هذه النصوص هو الشوق، والحزن، والاغتراب، والحنين، والغضب، واستدعاء الطفولة، والعودة إلى الماضي.

وإذ تترى الصور الشعرية، ويجنح الخيال نحو الما وراء، مخترقاً اللانهائي، متماهياً مع جموع الذات المبدعة، يبدأ مقطع جديد يقول فيه (ص18. 19):

ألا يا أبعَد الأَجلَيْنْ

على غفلةٍ أنت....

والطرقات تفتح أبوابها

وتعبر خيل الغزاة

ووجهك يبقى

على السور يفحص كلّ وجوه السبايا

ويبحث عن وجه نورا

ويشحب قبل وجوه الصبايا

على موعدٍ أنتما

وللأرض بوابة أغلقوها

وصاغوا مفاتيحها حلية....

لساحرةٍ راودوها.... الخ

السطر الأول من المقطع من موسيقى الوافر (مفاعلتن مفاعلتن) ولكن الأسطر الأخرى من المتقارب (فعولن فعولن) فما تفسير ذلك؟ الوافر كما أسلفنا للاستعطاف والبكائيات وكأن الشاعر عمد إلى استخدام موسيقى هذا البحر في السطر الأول لأنه يخاطب الموت (ألا يا أبعد الأجلين) فكأنه أراد تنبيه (الذات) أو (الآخر) المتلقي لأمر عظيم: هو (أبعد الأجلين)، ثم عاد إلى المتقارب، لأنه تدارك نفسه فحفظ لها تماسكها وهو الحزين، وحزنه هادئ هدوء الهزيع الأخير من الليل، فعلى غفلة من الجميع عبرت خيل الغزاة (وهنا الهزيمة والتراجع) لتقود النساء سبايا، وقد احتشدن جميعاً في وجه (نورا) التي هي هنا رمز للأنثى، ومن خلالها . رمزاً وذاتاً . تسترد الأمة بعضاً من عافيتها أو توقف تداعي أوضاعها في الأقل (نادت عليه الصحاري ترجلْ) والشاعر واعٍ لهذه التحولات، فقد استعاد بعضاً من الأمل: (ص20)

وأنت مليكٌ

فيا نهرُ مُرنا

أشرْ بيديك

ترانا سراعاً نخفُّ إليك

صوارمنا كلها منجلٌ

وكل القلوب على ضفتيك

وهكذا يكون رمز (قطري بن الفجاءة)

قد استرد فروسيته واستعاد تماسكه على الرغم ممّا حاق به من مخاطر التهجير (ربما من قبل الأهل والأقربين في الداخل) والغزو (من قبل

الأعداء في الخارج).

وقد كان الإيقاع . على وفق ما اجتهدنا في تسويغ تحولاته . الفضاء الذي استوعب صوت الشاعر، والنافذة التي أطللنا منها على القناع الفني.

فالشاعر وقد أشبع رمزه خصوبة ونشر أحزانه مثلما شاء، حتى إذا أطفأ ظمأه، ورضيت نفسه بما آل إليه حاله من اطمئنان وتوازن، اختتم القصيدة بتضمين بيتين للشاعر الأخطل الصغير وهما (ص24):

يـــا عاقـــد الحــــاجبيْنِ

علــــى الجبـــينِ اللُجـــينِ

إن كنـــت تقصـــد قتلـــي

قتلتنـــــــــي مـــــــــرّتيْنِ

والبيتان من موسيقى المجتث (مستفعِ لن فاعلاتنْ) وفي هذا الإيقاع . مثل ما في الخبب . جلبة وضجيج وفيه من الحركة الراقصة ما حفز الصوفية على الإفادة منه في منظوماتهم وأذكارهم. فكأن الشاعر المعاصر= (قطري بن الفجاءة) استعاد رباطة جأشه وأيقن من سلامة موقفه، وصحة مبادئه، واطمأن إلى صمود نفسه التي نفخت في جمر الأمة الخامد، فراح ينشد مثل الصوفي وقد تواجد على ذكر الله.

(4)

تنهض قصيدة (اعترافات عبد الرحمن بن ملجم) (ص27. 43) على رمز تأريخي سلبي هو (عبد الرحمن بن ملجم)، وتستقي موسيقاها من إيقاعات: الكامل والمتقارب والبسيط وسيحاول البحث استنطاق الرمز من خلال موسيقى البحور الثلاثة. ولا بأس أولاً من قراءة جزء من المقطع الأول (ص27):

....

قالتْ: ومن قتل الوطن

فقلت: عليك حمامٌ... ألا تعرفينْ؟!!

أنا والزمنْ

قتلنا الوطنْ

....

أجابتْ ((عنودٌ)) فواعجبي

تروغُ وتكذبُ

أين الرعاعْ؟؟

محالٌ

أصدقُ هذا الهراءُ

محالٌ

فأنت نبي!!!

واضح هنا أن الشاعر اتخذ من نفسه قناعاً للشخصية التاريخية، وأن الإمام علياً المقتول بسيف تلك الشخصية مرموز له بـ(الوطنْ). وقد وضع الشاعر قبل بداية القصيدة سطراً من النقاط ممّا يعني أن هناك كلاماً مسكوتاً عنه، أي أن للحوار بداية خبأها الشاعر ولم يفصحْ عنها، وللمتلقي أن يتصور ما يشاء عن طبيعة المسكوت عنه وموضوعه ولكنه قطعاً يتصل بقتل الوطن. ولأن الشاعر يتحدث بلسان المجموع فذلك يعني أن الشعب هو الذي قتل الوطن بالتهاون في محاسبته المسيئين، وربما بالاستخذاء أمام جور الحاكم المستبد وربما أيضاً بالانشغال في أحوال الذات والتخلي عن أحوال المجموع أمام غزو الأعداء ولكن (عنود) . وهي هنا صوت الآخر أو صوت الضمير أو صوت التاريخ . لا تصدق بأن الشاعر قاتل لأنها تعرفه مخلصاً، ومحسناً، ومنتجاً فهو (نبي) بنظرها.

لقد كانت موسيقى أول سطر شعري هي موسيقى الكامل (قالت: ومن قتل الوطن) . متفاعلن متفاعلن . فلماذا الكامل؟ ولماذا انتقل الشاعر في سائر الأسطر الشعرية الأخرى إلى موسيقى المتقارب (فعولن فعولن)؟ لا يخفى أن الكامل بحر (شجي وعذب غاص بالنغم))(11) والسؤال عن قتل الوطن . والوطن أعز ما يملك الإنسان . ينبغي أن يكون غاصاً بالنعم . وشجياً . وإذا علمنا أن البحر المذكور (فخم وجليل)(12) أيضاً أيقنّا بأنّ موسيقى السؤال بمستوى المسؤول عنه فخامة وجلالاً. أما الانتقال إلى موسيقى التقارب، فيعود إلى أنّ لهذا البحر جلبةً وضجيجاً مثل المتدارك، كما أن الضغط على النواة (فعو) يشي بالجهر، وما عزّز هذا الأمر هو طبيعة التعبير الشعري في جواب الشاعر. (فقلت عليك حمام..... ألا تعرفين؟..... الخ) وكأن الشاعر قصد إلى الإجابة بصوت عالٍ جهوري حتى يسمعه الجميع، (أنا والزمن . قتلنا الوطن).... ويمضي الشاعر في استخدامه موسيقى المتقارب

****

قلت إن (عبد الرحمن بن ملجم) هو قناع استخدمه الشاعر لعرض قضيته: قتل الوطن مثلما هو رمز تاريخي ولكن الشاعر تجاوز الواقعة التاريخية ولو فعل غير ذلك لتهافت الرمز، وتهاوت تجربة الشاعر. فإذا كان ثابتاً أن ابن ملجم قتل الإمام علياً، فإنه من المؤكد أن الشاعر= (الشخصية التاريخية) لم يقتل الوطن وهنا يكمن التسامي في الانفعال في توظيف هذا الرمز(13).

> إذاً لجأ الشاعر إلى تنمية الحدث، من خلال الصراع بينه وبين الآخرين أو بينه وبين ذاته عبر مواقف متضادة ساخنة بالاستناد إلى رؤية معمقة تتكّئ هي الأخرى على فعل البطل وحركته(14).

على مسرح التاريخ: تقف ثلاثة شخصيات هي: الإمام علي (المقتول) وعبد الرحمن بن ملجم (القاتل) وفطام بنت علقمة ((وكانت ترى رأي الخوارج)(15) وهي هنا عنصر التحريض على القتل. وعلى مسرح الشعر تقف ثلاث شخصيات هي: الشاعر (القاتل بالوهم) والوطن (المقتول) وعنود وهي هنا خلافاً لما في التاريخ . عنصر تهدئة، مثلما هي ضمير الحقيقة. وقد وعى الشاعر جيداً كيف يوظف الرمز فعمد إلى الترميز أولاً: فقد رمز إلى الإمام علي بالوطن، وعمد ثانياً إلى قلب أفعال الأبطال: فالقتل حقيقة عند ابن ملجم أصبح قتلاً بالوهم عند الشاعر، وفعل الشر عند فطام تحول إلى فعل خير: هو بيان الحقيقة ووضع الأمور في نصابها وحين يصرّ الشاعر على انه هو القاتل بقوله: (ص30)

أنا المجرمُ....
هذي الأداة
وهذي الدماء
وهذا القتيل

تتركه (عنود) (وداعاً أيا سيد القاتلين) في محاولة ضغطٍ عليه، وهنا يفيق الشاعر من حُلم كئيب وحزين ولكن دم الوطن القتيل يظل هاجساً يطارده.

يجري كل ذلك على إيقاع المتقارب ولكن وتحت عبء الهاجس ينتقل إلى موسيقى الكامل (ص35):

فمن اعتدى....
ترميه طير الغاب سجّيل الردى
ويظل ليل القاتلين كما اختلاجي

****

إني بكيتك يا هواي المستباح
فالقتل ليس شريعتي
قدماي لم تطأ الأقاح

والريح تشعل لجتيّ......

قُم واغتسلْ بالضوء

ما لبثت يداك جنابة بدم الإمامْ

هم قاتلوه ظلامةً وتعمداً

هم ثلّة أفكت وطال زمانها

هكذا ينمّي الشاعر فعل البطلين (القاتل والمحرض أو القاتل والمهدئ) ويطور حركتهما لتأخذ شكل صراع في المواقف حتى يستقر الموقف الأساس في تبرئة الشاعر من جريمة القتل الموهومة واكتشاف القتلة الحقيقيين وهم ((عشرون)) ارتكبوا جريمتهم ودفنوا خناجرهم (ص38). ولأهميّة هذا الاكتشاف استخدم الشاعر موسيقى الكامل فهو بحر ((مترع بالغنائية) (16) وهنا يكمن سرّ نشوة الشاعر في انتصاره على أوهامه (قم واغتسل بالضوء) وارتفاع صوته بالغناء (هي كذبة مكشوفة)، ولأن اكتشاف تلك الكذبة أمر بالغ الأهمية فقد استخدم الشاعر في وصفها موسيقى البسيط (مستفعلن فعلن): (ص39)

الطير تعرفها

والريح تعرفها

والأرض تعرفها

والله يعرفها

إنه يكشف عن تفاهة الكذبة، وحقارتها، فيعلن بصوت جهوري، وبكلمات ساطعة أن الطير (رمز المحبة) والريح (رمز التدمير والتطهير) والأرض (رمز الوطن) والله (رمز المطلق) يعرفون تلك الحقيقة ولذلك فإن موسيقى البسيط هي ما يناسب هذه الاحتفالية فالبسيط (مليء بالجلال والنغم الساطع)) وهو بحر يجود في الجهارة(17).

(5)

تعدّ قصيدة (وريقات من تقويم أيوب) . ص61.37 . أفضل قصائد الديوان في رأي الباحث ففيها من النضج الفني والنضج الفكري وما اشتملت عليه من نثريات باطنية ما يجعل منها عين القلادة. لقد استندت القصيدة إلى تداخل موسيقي قصيدة النثر مع موسيقى المتدارك. وحفلت بنصوص غائبة كثيرة بعضها من آيات الذكر الحكيم كما انعطفت نحو رموز عربية وأخرى إنسانية وسوف يقف البحث عند أبرز لوحات القصيدة.

****

في القسم النثري من القصيدة يتوجه أيوب= (الشاعر المعاصر) بحديث إلى الآخرين، عن ((الذكريات القادمة مع الأمل . ص47)) ولنلاحظ هنا أن الذكريات هي رصيد الماضي بينما عدّها الشاعر رصيد المستقبل، وتلك مفارقة. ثم يستعرض ما فعلت به "الأيام الغابرة" من أحداث ومواقف: فثمّة عودة إلى الطفولة (عندما كان الحب طفلاً . عندما كنت أستطيع أن أبكي... أعض خشب الطاولة) وثمة استرجاع لأيام الشباب والحب (أسحب أصابعي من ورق التقويم) و(أصلي من أجل حرية فراشة وعشق غزالة واستقرار قبرة) وثمة استدعاء لأيام النضال (الراحات الخشنة تحلم بالود والمسامير وقضبان السجون). واعتزاز بالوطنية (كان علم بلادي يرقص مع العاصفة)، وحنين إلى عهود تماسك الذات واستقرار النفس (كان النهار نهاراً والأضواء أضواء) ونحن إذ نقرأ هذه الذكريات الماضوية يتحول الشاعر المعاصر (أيوب العصر) إلى مخاطبة الرياح القادمات التي تحمل في طياتها المجهول ضارعاً أن تعيده إلى تلك الأيام وسائلاً أن تهبه جناحاً يطير به بحثاً عن ذاتهِ المفقودة

لكي يحقق كينونته مرة أخرى. وهنا نقف على غربته، وضياعه، ويأسه من الحاضر ((يا... لهباء الخمسين بلا ملامح)) فالسنون طميٌ، والفرات جفاف، والأرض يباس، والمعادلات تعيد ترتيبها: فعلى القطاة أن تترفّق ببندقية الصياد (ولاحظ المفارقة)، وبحر القيظ لا يردي صيف السؤال المتجمد الجنوبي، والآن: لماذا اختار الشاعر ((النثر)) في القسم الأول من القصيدة؟

واضح أن جوانح الشاعر انطوت على هواجس كثيرة

> وكانت ذاته المبدعة قد وجدت نفسها أمام سيل جارف من المواقف والذكريات والأسئلة ومن هنا فقد كانت متمرّدةً على النمطية، فلم يستطع وزنٌ أن ينتظمها، فانطلقت تسابق الرؤى، وتسبق الأفكار. منفلتةً من كل قيد يحبس تدفقها،

فارتدت جنس قصيدة النثر على الرغم من افتقارها إلى الإيقاع الداخلي، ففيها من ((الرؤيا الشاملة والمعقدة)) و(غموض الدلالة)، و(التكثيف) ما يسم التجربة بالإشراقية الباطنية(18) ولو توشحت بإيقاع داخلي أوفر لبلغت الأوج.

إن أيوب العصر قلق ومضطرب وخائف ويائس، لذلك أكثر من النداءات: أيتها الرياح . يا حكمة الموت . وأعصاب الغناء . وطفولة الفرح . يا عجاج الفرات وضجيج الطاحون العجوز... يا سرب السنونو المهاجرة يا خطاة الفصول . يا صيف السؤال...

إنّه كالمستغيث بتلك المتعينات الطبيعية من خلال تجسيد صور فنية حسيّة: في مواجهة صور حسية أو معنوية... فالنظر إلى الرياح القادمات يشبه نظر الحطاب إلى غابة (حسي بمواجهة حسي) ويشبه نظر المتحضر إلى الذكريات (حسي بمواجهة معنوي). ولهفة الشاعر على جناح يطير به سعياً إلى الهجرة نحو الذات (حسي بمواجهة معنوي) وغياب رائحة دم العذارى (حسي) يواجه انعدام رائحة فواصل التاريخ (معنوي) وهكذا.

****

يمهّد السطر الأخير من لوحة النثر للانتقال إلى موسيقى المتدارك في اللوحة التالية، فبعد أن يخاطب الشاعر (الآخر) بقوله (ص52):

"الحب يعلنك يا قطة ولدت كلّ لغات الشيح والنارنج والقيصوم والأفيون" (وهي نبات بطعوم شتى من المر والحامض والمخدر) وقد نسبها إلى لغات هي كما يشي النص لغات مُبهمة أو فوضوية أو عبثية، أقول بعد هذا السطر مباشرة نقف أمام موسيقى (المتدارك) وهي موسيقى . كما أسلفنا . ذات جلبة وضجيج مصحوبة بحركة راقصة جنونية وقد سبق أن استخدمه الشاعر في موضوع السخرية وها هو الآن يعيد الكرّة فيستخدمه وكأنه في حلبة صوفية للذكر: يقول الشاعر (ص53 وما بعدها):

وطناً موشوماً في حنجرة الفقر الواحدْ.....

يا واحدة الله الذات القصوى

ضيّعنا نحن المنبوذين جزادين خرافتنا

واختلط النابل بالراجلْ

الزاجلْ بالكاذب

الآمن بالمؤمن

والمؤمن يغرق في فلسفة الأمنِ... الخ

(وطناً) منصوب بالفعل (يعلنكَ) يعني أن الحب يعلنك أيضاً وطناً موشوماً... وسكان هذا الوطن مجموعة (منبوذين) . ولاحظ السخرية . اختلط نابلهم براجلهم.... ولم يقل (حابلهم) فالحديث عن فرسان مزعومين، ولقد سقط الحد الفاصل بين الفارس ذي النبل، وبين الراجل، كما اختلط الزاجل . وهو الأمين بنقل الرسائل من الحمام . بالكاذب وهكذا ضاعت الحقيقة: حقيقة

الوطن وحقيقة المواطن بعد أن أصابنا الدوار، فدخنا بشراب الرعب الذي يملأ الجوانح وتعتمر به الصدور حتى أصبح الرعب الإله الذي نأتمر بأوامره. وهنا يمتزج المتدارك (فاعلن) بالمتقارب (فعولن): يقول (ص53)

تبارك حبك سيد أحزان الفقراء.....

عليك سلام النار..؟ علينا بوح السوط.. الخ

والنار هنا للتطهير فهي دعاء له مثلما هي للحرق فهي دعاء عليه، ولكن النص يشير إلى أنّها دعوة عليه... هو ذلك الجبان الذي استخذى أمام السوط، فثمّة الخلفاء الذين بايعهم الموتى من الجبناء الأحياء. هي إذاً دعوة عليه والشاعر يقول: (ص54)

يلهيكم التكاثر

هنا يستعين أيوب الصابر المؤمن (الشاعر الصابر على قومه والمؤمن بقضيتهم) بآيات الذكر الحكيم، وأولى تلك الآيات "ألهاكم التكاثر" (19) فكربهم الغرور، غرور الكثرة، ولكن خضوعهم للقلة الطغاة أسلمهم للمقابر، وهي الآية المسكوت عنها في النص: "حتى زرتم المقابر"(20) بل حتى ركبوا خطيئة آدم:

فتذكّر تفاحة آدم، واحذر شر الوسواس الخناس... إله الناسِ... سميرُ الكاسِ...

وهذي الجَنّة للناس... وهذي الجنةُ للناس

للطلقة سرّ يعرفه النخاسَ

لا بأس عليك.

الشاعر يحيل إلى الآية الكريمة:

"وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجّنة فكُلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين"(21) ولا ننسى أن الشاعر يعود ليركب من جديد بحر المتدارك وما يزال يسخر من قومه الظالمين، ويعنّفهم على غفلتهم عن نصرة الوطن، تماماً كما غفل من قبلهم آدم عن آية ربه.

ولأنّ القصيدة مدوّرة في الأغلب من لوحاتها، فقد انثالت اللغة خصبة وثرية، والصور ناضجة، وحسيّة أخاذة، والإيقاع غني بألفاظ الصوت، وهو يهيب . مرة ثالثة . بالآيات: ((قل أعوذ برب الناس/ ملك الناس/ إله الناس/ من شر الوسواس الخناس/ الذي يوسوس في صدور الناس/ من الجِنة والناس))(22) فقد وسوس الشيطان لآدم، كما وسوس لقومه، وبين (الجِنّة) و(الجَنّة) بحرٌ هائجٌ وبينهما أيضاً (جناس غير تام)، وقد لعب صوت (السين) المهموس دوراً وشى بدلالة خاصة عندما حوّل الانفعال إلى طاقة صوتية هامسة ولكنها تنماز بالجهد لأن (السينْ) مُجهدة للتنفس كما يقول علماء الأصوات (23) وقد تكررت عشر مرات لتشكل ثقلاً إيقاعياً في نداء الشاعر.

> ويمضي الشاعر في النص المدوّر ـ تدميراً جزئياً حيناً وحيناً كلياً في بعض مقاطعه ـ يؤسس نداءاته على شكل صور سوداويّة تعبر عن خيبة ومرارة

منعطفاً نحو السحر وليلى ومسيلمة الكذاب، والثور الآشوري حتى يستقر عند أحد رموزه السياقية الذي أسماه (ربان العاصفة الهوجاء)(ص56)

وسرى ربان العاصفة الهوجاء

انغلق البحرُ... فألقى بعصاهُ... فصارتْ قاصعةٌ تسعى

هنا يشبه الشاعر هذا الربان بالنبي (موسى) من خلال استدعاء آيتين من الذكر الحكيم: ((قال ألقها يا موسى/ فألقاها فإذا هي حية تسعى))(24). كما لا يخفى أن ذلك يحيل على آيات أخرى تخص معجزات النبي موسى: ((ولقد أوحينا إلى موسى أن أسرِ بعبادي فاضرب لهم

طريقاً في البحر يَبَساً لا تخافُ دركاً ولا تخشى))(25)

ونحن هنا لا نفقهُ من هو (ربان العاصفة الهوجاء) على وجه الدقة ولعله بطل إيجابي كما (قد) يشير النص، ولكن ما جدوى البطل الإيجابي هذا وقد اندحر بعض العرب (الفقراء) و انتصر بعضهم (الأعداء)، على أن الشاعر حين يضمن الآية ((إن الإنسان لفي خسر))(26) ويعقبها بسطر شعري (جهلت أنفسنا معنى النصر ص57) ثم يعقبها بصرخة (وكانت لمهزلة الدهر . ص57) نوقن أن الهزيمة حاقت بكل العرب: من أسماهم (الفقراء) ومن أسماهم (الأعداء)، ومن الطبيعي أن تقود الهزيمة إلى تعفّن الواقع العربي، وتفاقم الفقر، والجوع، والعهر: يقول الشاعر: (ص58)

وجاري يأكل لحم أخيه الميتَ

والحرة باعت ثدييها للجوالين وهامت....

وهنا يهيب الشاعر بالذكر الحكيم، وبأحد الأمثال العربية. أما الذكر الحكيم ففي قوله تعالى: ﴿ولا تجسّسوا ولا يغتب بعضكم بعضاً أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه واتقوا الله إنّ الله تواب رحيم﴾(27) وأما المثل فهو ((تجوع الحرة ولا تأكل من ثدييها) ولكن العربي أكل لحم أخيه، والحرة جاعت فأكلت من ثدييها وليس هذا فحسب فقد دخل العرب في عصر الانسحاق الكامل، والاستخذاء المطلق، وهو ما يشير له الشاعر حين جرى النيل ((غرباً كي يروي صحراء النقب)) في إشارة إلى أن عملية الصلح مع العدو الصهيوني وما جرّت على الأمة من تنازلات مهينة ومواقف مخزية تذكرنا ببعض ما حل بالأمة في فجر الإسلام من قتل (حمزة) وما اقترفه بعض العرب من اجتراح مجزرة جديدة شبيهة بمجزرة (عاشوراء) ولكن بأيد صهيونية هذه المرة.

لقد انتزع الشاعر حريته كاملة في توظيف التدوير . وهو يقص علينا قصة الأمة المعاصرة . بأسلوب المونولوج الداخلي، إذ أن لموسيقى التدوير علاقة بأسلوب الأداء السردي الذي ينماز بالاسترسال والتراكم مما لا يتيح الفرصة أمام الشاعر للتوقف أو لالتقاط النفس، وهو ما لحظه الباحث في اللوحة الشعرية من هذه القصيدة المطولة.

وهكذا يكشف أيوب العصر وريقاته التي غطت مرحلة طويلة من مراحل صراع العرب من أجل مستقبلهم: صراعهم مع (الذات) أولاً ومع (الآخر) العدو أيضاً.

***

الهوامش

. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

(1) منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، ص266.

(2) مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص403.

(3) التفسير النفسي للأدب،، دار العودة، بيروت، 1971، ص59.

(4) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة ط2، 1978، ص27ـ 28.

(5) شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، بغداد، منشورات مكتبة الصفاء، ط2، 1980، ص51.

(6) دراسات في النص الشعري د. عبده بدوي، ذات السلاسل، الكويت ط1، 1408 هـ . 1987م، ص289.

(7) الكامل، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضة بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1977، ص32، وهو شعر منسوب إلى أعرابي من بني كلاب.

(8) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 1977، ص137.

(9) ينظر: كتاب أخبار الحلاج، ابن أنجب الساعي، تحقيق ل. ماسينون و ب كراوس، باريس، مطبعة القلم 1936، ص25 و57.

(10) وعي الحداثة، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص55-56.

(11) دراسات في النص الشعري . عصر صدر الإسلام وبني أمية، د. عبده بدوي، ص226.

(12) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، بيروت، دار الفكر ط2، 1970، 1/99 و245 و246.

(13) ينظر تشريح المسرحية، مار جوري بولتن، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ص223.

(14) ينظر: الدراما، أشلي ديوكس، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ص1.

(15) الكامل، المبرد، ج3، ص196، وقد اشترطت عليه صداقاً ((هو ثلاثة آلاف درهم، وعبدٌ وأَمَة)) وقتل علي.

(16) دراسات في النص الشعري، د، عبده بدوي، ص317.

(17) المصدر نفسه، ص48.

(18) ينظر: أوهاج الحداثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1993، ص32، وما بعدها.

(19) سورة التكاثر: آية (1).

(20) سورة التكاثر: آية (2).

(21) سورة البقرة: آية (35).

(22) سورة الفلق، الآيات: (1. 6).

(23) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، المطبعة الفنية، ص27.

(24) سورة طه: الآيتان: (19. 20).

(25) سورة طه: الآية (77).

(26) سورة العصر: آية (2).

(27) سورة الحجرات: آية (12).

❑❑❑

الإبداع العربي بين
المواطنة و المنفى

اسكندر نعمة- سورية

أن يتقن الإنسان، والكاتب تحديداً، لغة وطنه ومنشئه، فتلك ظاهرة بدهيّة، تمتلك مفهوم الأصالة والحالة المعرقية الطبيعيّة.. وأن يتقن بالإضافة إلى لغة وطنه وأمته لغةً أو لغات أجنبيّة أخرى، اتقاناً فنياً تامّاً، فتلك أحد مظاهر العبقرية الفذّة، وبعض أسس الإبداع والعطاء الفكري والأدبي.. أمّا أن يكون الكاتب جاهلاً كلّياً للغةِ أمّته، منفيّاً عنها إلى لغة أجنبية لا يتقن سواها. فتلك بعض مظاهر الغربة النفسية والفنية. لا بل تلك هي المأساة بحدّ ذاتها..

عددٌ غير قليل من الكتّاب العرب، مهاجرون إلى لغة لا تتكلم بها أمتهم وأوطانهم. وهم في هذه الهجرة يخضعون مُرغمين لتأثير ثقافتين متمايزتين. ثقافة الوطن الأصيل التي تمثلوها في أعصابهم وعقولهم وأوضاعهم الاجتماعية.. وثقافة البلد الآخر الذي اتّخذوا من لغته وسيلةً للتعبير والأداء.

أي بكلمة سريعة.. إنهم يجهلون لغة وطنهم ويجيدون لغةً أو لغات المهاجر التي ارتضوها وطناً ثانياً لهم. فراحوا يعبّرون باللغة الأجنبية عن أفكارهم ومواقفهم، ويتّخذون منها أداة الإبداع والتفكير...

هذه حالة أغلب الأدباء العرب الذين يكتبون إبداعهم باللغة الفرنسية. ولعلهم من جرّاء هذه الظاهرة المأساة، وجدوا أنفسهم أسرى لسماتٍ عامة محدّدة، تُلقي شروطها ولونها على أدبهم، سواء في إبداعهم الفنّي أم في علاقاتهم الاجتماعية مع المجتمع الذي ينتمون إليه أصلاً، أو المجتمع الذي يعيشون فيه ويتخذون من لغته لساناً وأداةً للتعبير.

في عودة تاريخية إلى الوراء قليلاً. نجد أن هذا الأدب ارتبط في المقام الأول بوجود قوات احتلال فرنسية في بعض البلاد العربية، وبلاد المغرب العربي على وجه التحديد، ومحاولة هذه القوات فَرنَسَةَ البلاد لغة وقانوناً واجتماعاً. ممّا أدّى إلى أن يتّخذ بعض الأدباء من اللغة الفرنسية لغتهم الأولى، بينما غدت اللغة الأم "العربية" لغةً فلكلورية لا دورَ لها في ساحات المشهد الثقافي والأدبي والفني.. إن مائةً وثلاثين عاماً من الاحتلال الفرنسي لكلٍّ من تونس والجزائر والمغرب، لعبت دوراً خطيراً جداً في ترسيخ هذه المقولة الظاهرة. دوراً لم يلعبه أيُّ احتلال آخر في دول العالم العربي. ولم تلعبه فرنسا ذاتها في دول أخرى احتلتها في آسيا وإفريقيا.. ولعل هذا يرجع

بالتأكيد إلى الفترة الزمنية الطويلة التي هيمنت فيها قوات الاحتلال الفرنسية في المغرب العربي.. وبسبب قرب دول هذه المنطقة من شواطئ فرنسا جغرافياً وإقليمياً..

لقد أدركت فرنسا بعمق وتخطيط حازمين، أن "الفرنَسَة" الحقيقية للبلاد المحتلة، يجب أن تبدأ وتنتهي من اللغة وإليها فحسب.. فاللغة هي الإناء الأساس والأفضل لاستيعاب التجربة البشرية والاجتماعية. وبوساطتها يمكن أن يزداد انتماء المتحدّث بها إلى ثقافة وروح الدولة صاحبة اللغة.. وعبر أجيال متعاقبة هادئة، تمكّنت اللغة الفرنسية من أن تبني روحها ومذاقها الفنّي في عقول وألسنة أبناء المغرب العربي.

ولم يعد صعباً على المواطن العربي المغربي الذي يتنقل بين بلاده وفرنسا أن يجد أيَّ اختلافٍ بين اللغة التي يتكلمها في الأرضيْن، فازداد إحساسه بها، وترسّخت قناعاته بالانتماء إلى الأرض الفرنسية من جهة، وإلى لغتها وثقافتها وتاريخها ومجتمعها من جهة أخرى..

لذا فإن الكتّاب العرب المغاربة الأوائل، الذين تغرّبوا عن لغتهم واتخذوا من الفرنسية أداةً للتعبير والإبداع، لم يجدوا أيَّ ضير أو غرابة. كما لم يشعروا أنّهم مبعدون عن وطنهم ولغتهم الأم. بل على العكس من ذلك، فقد أحسّوا بكثير من الهدوء النفسي والاطمئنان الاجتماعي، كنتيجة حتمية لشكل من أشكال التطبيع الثقافي بين ثقافتين، إحداهما عملاقة واسعة الطيف، والأخرى مغيّبة متشرذمة.. ويُبرز الكاتب الجزائري كاتب ياسين مثالاً واضحاً جداً لهذا الموقف. ليس لأن الفرنسية كانت بالنسبة له ولزملائه اللغة الأولى فحسب. بل لأن علاقتهم باللغة العربية كانت واهية وضعيفة. بل مبتورة نهائياً.. ولا شك

أن كل كاتب مهما كان انتماؤه واتجاهه، يسعى لأن يمتلك آفاق التميّز والتفرّد، وإن تميّز الكاتب ونجاحه يقوم من حيث الأساس على تميّزه في اختيار لغته الأدبية ومفرداته وتراكيبه..

إلا أن إشعاع حركة التعريب التي بدأت تتعاظم شيئاً فشيئاً، وتدخل بيوت الوطن الأم من أبوابه ونوافذه، طرحت على المشهد الثقافي والإبداعي تحديداً، متغيّرات جديدة لم تكن مألوفة ومعروفة في البداية. فقد بدأت اللغة العربية ولأسباب موضوعية كثيرة لم تتوافر لها فيما مضى، تستعيد شيئاً من ازدهارها القديم. وبدأ الكاتب العربي يجد نفسه أمام مآزق جديدة تضعه بين أمرين متناقضين تناقضاً حاداً: هل يتابع التعبير عن ذاته وعروبته ومجتمعه باللغة الفرنسية. أم يهجرها إلى اللغة العربية، حيث تعوزه الأصالة والتجربة والمطالعة والتراث؟؟ ومن جراء هذا الصّراع المرّ، وجد كثيرٌ من المثقفين العرب أنفسهم يمتلكون ناصية اللغة الفرنسية أكثر، ويجيدون التعبير بها بطلاقة وإبداع واضحين. لذا فقد لاذوا بحصن اللغة الفرنسية، واختبأوا وراء حروفها وتراكيبها، معبّرين بها عن ذاتهم وحياتهم وثقافتهم، متعللين بأسباب ومبرّرات عدّة.. منها.. تشديد قبضة الرقابة المحلية والعربية. وتضييق ساحة النشر في العالم العربي أمام الكتاب والمبدعين، وكذلك انكماش وتردّي مستويات التلقّي والقراءة، أمام سعتها وتعاظم دورها بشكل ملحوظ في فرنسا، واختفاء عوامل الرقابة والحظر والمنع فيها. أضف إلى ذلك ما كان يلمسه الكاتب من مبرّرات ذاتية محدّدة. ذلك أن الكاتب يمكنه الاعتماد في رزقه وحياته المعاشية على كتاب واحد في حياته لو نشَرَه في أيّة دار نشر من دور النشر الفرنسية الكثيرة والقوية. بينما عائدات الكتب في دور النشر العربية هزيلة جداً لا تقيم أَوَدَ أصحابها..

ومهما يكن من أمر فإن إصرار الكتّاب المغاربة العرب على الكتابة باللغة الفرنسية على

الرغم من انتشار الثقافة واللغة العربية عن طريق التعريب. إنّما يعود إلى حالة الهجرة وما رافقها من غرابة وأمور عصيّة على الفهم والإقناع.. فبلاد المغرب العربي وعلى الرغم من حصولها على الاستقلال السياسي والعسكري. وعلى الرغم من أنه كان متوقّعاً لها أن تستقرَّ فيها العناصر المبدعة والمنتجة، إلا أن الواقع يشهد أن حركة الهجرة بعد الاستقلال ازدادت بشكل ملحوظ وكبير جداً، وخاصة بعد منتصف القرن العشرين وعلى وجه التحديد في الربع الأخير منه. الأمر الذي جعل السلطات الفرنسية تعدُّ اللغة العربية، اللغة الثانية في المدارس الفرنسية التي تتواجد فيها أكثرية عربية من حيث عدد الطلاب.. إلا أن هذا الإجراء لم يستطع أن يجرَّ الكتّاب العرب نحو الكتابة بلغتهم الأم، بل ظلّوا يكتبون أفكارهم وإبداعاتهم باللغة الفرنسية حتى ما كان منها يحمل طابعاً عربياً وتوجهات عربية وإسلامية..

من هنا نستطيع القول.. إن همَّ الكاتب العربي الذي يكتب باللغة الفرنسية لم ينحصر فقط في التنزّه ضمن ردهات الثقافة الأوروبية وأنوارها المشعّة، والتعبير عن مسائل وموضوعات ذات طابع فرنسي وأوروبي، بل كان همّه الأول يتجلّى في رسم ملامح وتضاريس البيئة العربية، والموضوعات العربية والثقافة العربية قديمها وحديثها.. لذا نستطيع أن نحكم بثقة أننا أمام أدب عربي مكتوب باللغة الفرنسية إلا أنّه مرتبط بالمكان الذي يُكتب عنه..

وجدير بالذكر أن أغلب هؤلاء الكتّاب عرفوا لحظات الإبداع الأولى وخطواته الخجولة في بلادهم، وقبل أن يشدّوا الرّحال إلى أوروبا. بل إن بعضهم قد نشر كتاباته الأولى في بلاده وقبل أن يفكر بالرحيل والهجرة إلى فرنسا. وعندما أتيح له الاغتراب . وهو اغتراب اختياري . فإنه.. أي الكاتب ظلَّ مرتبطاً بوطنه روحاً ومجتمعاً وثقافة وحياة، وليس فقط من خلال احتفاظه بالانتماء والجنسيّة التي تحدّر منها...

إن الكاتب العربي، وعلى الرغم من كل مواقفه ومبرراته، وعلى الرغم من تسلّحه بالبطاقة والجنسية الفرنسية، فهو يظل في منظور الوطنيين الفرنسيين أجنبياً. وهذا بدوره يشكل موقفاً آخر جديراً بالملاحظة. ذلك أن القارئ الغربي أيّاً كان يميل إلى أن يقرأ عن أجواء الشرق بلغته هو من قِبَل أدباء قادمين بأنفسهم من مناطق الشرق المختلفة، وينتمون إليها. وليسوا مجرّد سائحين سافروا لبضعة أيام، ثم يعودون وفي جعبتهم بعض الذكريات والمشاهد..

كل ذلك يؤكد أن هؤلاء الأدباء إنّما هم أدباء عرب انتماءً وإبداعاً وعطاءً وليس لغة. والكاتب العربي الذي قصد فرنسا مهاجراً، إنما فعل ذلك بدافع الحاجة والضرورة المعاشية وشروط الحياة، ولو لم يفعل ذلك لما كان له أدب مقروءٌ البتّة لا في بلاده ولا في فرنسا.. ومثالنا على ذلك الشاعر المصري أحمد راسم وكثيرون غيره..

يتبيّن لنا بشكل عام، ومن جرّاء دراسة أدب هؤلاء الأدباء العرب المهاجرين.

> أن الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، يتحدّث دوماً عن تباين اكتشفه الكاتب في مجتمع يعامله على أساس أنه غريب أو مواطن من الدرجة الثانية، لأنه لا يسعى مطلقاً إلى نفي هويته الأصلية، بل يؤكدها من خلال كل ما يكتب ويبدع..

وهو في كلتا الحالتين . امتلاكه الهويّة العربية والفرنسية . يُعدُّ غريباً وأجنبياً، كما هو واضح في مقدمة الأديب الجزائري كاتب ياسين في روايته "نجمة". حيث قال صاحب دار النشر التي نشرت له الرواية: "لسنا سوى أمام كاتب أجنبي"...

في جانب آخر من هذه الظاهرة الثقافية، تبرز مسألةٌ هامّة أخرى، تتمثّل في دور الأدباء الذين تأثّروا بالثقافة الفرنسية، أو اتخذوها وسيلةَ

التعبير الهامّة والوحيدة.. تلك هي مسألة الدور الذي لعبته المدارس الأجنبيّة التي تمَّ إنشاؤها عبر أنشطة البعثات العلمية والتعليمية إلى كلٍّ من سورية ولبنان ومصر وفلسطين.. فقد لعبت تلك المدارس دوراً بارزاً في تكوين مجموعات من الناس يجمعهم إحساس الانتماء إلى ثقافة واحدة. ولكن مع تفاوتٍ واضح في تشكيل مستويات هذا الإحساس والانتماء. فقد انقسمت المنطقة العربية جغرافياً إلى قسمين رئيسيين، وذلك حسب البيئة التي يتكلم أدباؤها أو بعضهم باللغة الفرنسية.. القسم الأول يمثل أدباء سورية ولبنان وفلسطين ومصر.. والقسم الثاني يمثل أدباء الأقطار المغاربية تونس والجزائر والمغرب.. لقد بدا بشكل جليٍّ أن هناك مفارقات واضحة جداً بين القسمين، وكأنَّ هناك خطاً ثقافياً متميزاً يفصل بين هذه الأقطار ويسيّرها في اتجاهين متباينين.. فقد

> كان أدباء سورية ومصر ولبنان وفلسطين ينتقلون بحرية تامة بين أقطارهم يكتبون وينشرون ويدرسون. الأمر الذي خلق أدباً عربياً مشرقياً قريباً جداً من التّماهي والتوحّد، وليس أدباً محلياً قطريّاً..

فاللبناني مثلاً يحسّ أن مصر وطنه، والسوري يحمل الإحساس ذاته وهكذا.. وما أكثر كتب السيرة والتاريخ الأدبي التي تتحدث عن أدباء وكتّاب سوريين ولبنانيين يكتبون بالفرنسية في ربوع مصر التي عاشوا فيها طويلاً مثل الكاتبة: أندريه شديد. وسيلين أكسيلوس. وجان أركاتش.. دون أن يشعر أحدهم أنه يكتب ويعيش في بيئة مغايرة ثقافياً واجتماعياً.. بينما لا نملك الدليل على كاتب مغاربي وفَدَ على مصر أو سورية وعاش فيها وكتب سوى روبير بلوم الذي يمّمت أسرته شطر القاهرة قادمة من تونس عام 1904 لتقيم فيها فترة قصيرة وترحل بعدها إلى باريس عام 1924..

من هنا فإننا نستطيع الحكم بأن الصّلة الفكرية والأدبية والاجتماعية بدت قويّة متينة بين أدباء المغرب العربي وأدباء فرنسة. بينما بدت واهية ضعيفة مع أدباء المشرق العربي وأوطانهم.. أي أنها متينة جداً مع عرى المشهد الثقافي الفرنسي لغةً وموقعاً، ذلك لأن كثيراً من الأدباء المغاربة اتخذوا من فرنسا موطناً لإقامتهم. ومن اللغة الفرنسية لساناً فصيحاً لأدواتهم التعبيرية.. وأمثلة ذلك كثيرة مثل: ألبير قصيري، والطاهر بن جلّون، الذي كان يكتب عن الأدب العربي والحياة العربية باللغة الفرنسية فحسب محاولاً تعريف القارئ الفرنسي باتجاهاته وجذوره الأصيلة...

بالإضافة إلى ذلك.. فهناك ظاهرة أخرى تتشعب عن تلك الظاهرة الآنفة الذكر. ظاهرة في غاية الأهمية تتلخص بأن الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية لم يقتصر على أبناء طائفة دون غيرها. أو أبناء دينٍ من دون غيره.. فإلى جانب الأدباء العرب. هناك أدباء يونانيّون يقيمون في الأرض العربية، اختاروا اللغة الفرنسية أداةً للتعبير عن أفكارهم.. كما أن هناك أدباء من الجنسية الأرمينيّة كتبوا نتاجهم باللغة الفرنسية في مصر وسورية ولبنان.. بل هناك كتّاب لهم جذور إيطالية أيضاً.. وبين هذا الخليط من الكتاب المتعدّدي الجنسية، الذين رفعوا راية الانتماء إلى اللغة الفرنسية والولاء لها، تبرز خصوصيةٌ متميّزة للكاتب العربي الذي أبدع من خلال اللغة الفرنسية، حيث كان همّه الأساسي يدور حول ارتباطه بالمكان، أي المكان الأصلي الذي ينتمي إليه إثنيّاً وجغرافياً ومولداً. فقد كان لدى هذا الكاتب إحساس خاص وعميق بالمكان سواء عندما عاش فوق ترابه، أو عندما هجره للإقامة فوق تراب آخر.. ومثالنا على ذلك كتّاب كثيرون كألبير قصيري وقوت القلوب وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي ورشيد بوجدرة.. فكل هؤلاء كتبوا

بعمق باللغة الفرنسية عن بلادهم العربية ومجتمعهم العربي، مختارين قاع هذا المجتمع، سواء عندما كانوا يعيشون في بلادهم أو بعدما هجروها للإقامة في فرنسا...

من هنا تبرز أمامنا سمة جديدة أخرى. تتعلّق بلغة الكاتب، وخاصة اللغة الروائية للكتّاب العرب الذين يكتبون باللغة الفرنسية. فلدى العودة إلى كثير من الأعمال الروائية لألبير قصيري أو أندريه شديد.. أو الأعمال الأخيرة لكاتب ياسين أو الطاهر بن جلّون. نرى بشكل واضح جداً أن روح الحوار الروائي المكتوب بالفرنسية، مكتوب أساساً داخلَ الكاتب وفي قاع نفسه وتطلعاته، باللهجة العاميّة المحلية لكل كاتب منهم. وبدوره هذا الكاتب قام بترجمة هذا الحوار من اللغة العامية المحلية إلى اللغة الفرنسية الفصيحة، تاركاً للقارئ أن يستنتج بيسرٍ ووضوح هذه الحقيقة من خلال خلفيّة المفردات والتراكيب. وما بين السطور.. وتتضح هذه الظاهرة في أكثر روايات أندريه شديد مثل رواية: "نوم الخلاص" ورواية "اليوم السادس". إذ أن أبطال هاتين الروايتين يسكنون الأحياء الشعبيّة ويتمسّكون بالتقاليد المتوارثة الصارمة، ويستخدمون مصطلحات شعبيّة في المقام الأول.. الأمر الذي أحدث إرباكاً لدى إعادة ترجمة هذه الروايات من الحوار الشعبي المكتوب بالفرنسية الفصيحة إلى اللغة العربية الفصيحة..

السؤال الذي يفرض نفسه أخيراً هو التالي:

أيُّ الأجناس الأدبية كان أكثر شيوعاً من غيره في الآداب العربية المكتوبة باللغة الفرنسية؟؟.. لدى الدراسة والاستقصاء، يأتينا الجواب.. بأن الشعر كان أكثر الأجناس الأدبية ظهوراً لدى الأدباء المشارقة الذين كتبوا باللغة الفرنسية. فقد جنح الشاعر المشرقيّ مدفوعاً بدوافع قوية نحو التجديد والتطور إلى الاستفادة من شكل القصيدة الفرنسية، فقام بدورِه بكسرِ ملامح القصيدة العربية التقليدية. متحرراً من قيودها الكثيرة، منطلقاً نحو رسمِ بدايات أشكال التجديد وتخطيطِ أطُرِ الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي.. ولعل أحد أسباب نضج الاتجاهات التجريبية الشعرية في الخروج عن طوق القصيدة التقليدية نحو طرائق جديدة كشعر التفعيلة أو شعر القصيدة النثرية، يعود في بعض جذوره الأولى إلى تلك الملاقحة بين كتابة القصيدة العربية روحاً وفكراً، وأسلوب القصيدة الفرنسية لغة وتعبيراً وأسلوباً..

أما في المغرب العربي فقد تغلّب الفن الروائي والقصصي المكتوب باللغة الفرنسية على سواه.. ولعلَّ ذلك يعود إلى حركة التطور التاريخي المرتبطة بالزمان.. فالأدب العربي المكتوب بالفرنسية في المشرق كان أقدم من مثيله في المغرب، فبدأ بالشعر ثم انتهى إلى الرواية والقصة.. بينما بدأ الأدب المغربي متأخراً عنه زمانياً، فرسم لوحاته الأولى عبر الرواية والقصة متجاوزاً البدايات الشعرية، لأنه ظهر في نهاية فترة الأربعينات من القرن العشرين، فترة ازدهار الرواية عالمياً..

أخيراً.. هل يشكل الأدب العربي المكتوب بالفرنسية ظاهرة مستقلّة لكل مواصفاتها وتطلعاتها، أم لا؟؟.. إنَّ ما قدّمه المهاجر العربي إلى الثقافة الفرنسية لم يكن شيئاً ساذجاً. بل إنه

> بفضل هذه الرحلات المتكررة بين شمالي وجنوبي شواطئ البحر المتوسط، تشكّلت رابطة عضوية ثقافية بين فرنسا والمغرب العربي، أسهمت إلى حدٍّ بعيد في إغناء الثقافتين العربية والفرنسية،

حيث أصبحت هذه الثقافة أكثر وعياً بتعدّد مقوّمات هويتها ووقوفها عند مصادر ثرائها. وإذا عرفنا أن أكثر الإبداعات العربية المكتوبة بالفرنسية صادرة عن دور النشر الفرنسية وبتمويل

فرنسـي.. فإننـا نسـتطيع الحكـم بـأن هـذا الأدب يحمـل روحـاً جديـدة وهويـة مختلفـة. الأمـر الـذي يتيح لنا أن ندرجه تحت عنوان: المثاقفة والازدواج الثقافي...

❑❑❑

التضاد الأنثوي - الذكوري
في القص النسوي

سعد الدين خضر-

كرنفالية، تلك هي الحالات التي تُهندس الاحتفاء بكاتبة مفاجئة، أنثى جميلة جريئة تتقن فنون الكتابة النسوية في هذا الزمان..!؟؟ أهي تلك التي لا تبخل بالإثارة الذكورية وتأذن بـ (تحرش أنثوي) تسوقه عبارات موشاة بأفاريز الجسد، تدغدغ مكبوت الرغبات ولا تعبأ بحياء الأنثى، تاجها زينتها؟... اقرأ النصوص النسوية الأولى.. عائشة التيمورية وملك حفني ناصف (باحثة البادية) والآنسة مي (مي زيادة).. أصل إلى (بنت الشاطئ) عائشة عبد الرحمن وسهير القلماوي وصوفي عبد الله وأمينة السعيد... وغيرهن.

> النصوص النسوية الأولى تميزت بل امتازت - بـ (العفة).. عفة السرد وعفة الكلمات وعفة الموضوع والحدث..!! بل عفة الغايات والأهداف..

كتبت مي زيادة في نصها الرائع الجميل (ظلمات وأشعة): "من الرجال من يكتفون بالمجد والوجاهة والفخر، ومن النساء من لا يفهمن الحياة إلا زينة وغنى وارتفاع قدر... أما أنا فلا هذه العطايا تغرني ولا تكل المواهب تستهويني، شيء واحد تام الجمال، شيء واحد يُنبه إعجابي وهو ما كان مترفعاً عن الصغائر والدنايا..".

أما بعض نصوص كاتبة اليوم فتكاد تحلّق في سماء الإبداع بلا قيد، تتخطى المألوف وتكشف المستور بدعوى (الحداثة) و(العصرية) وحرية التعبير الفني والفكري وحقوق المرأة الثقافية...!!.

أكثر من أربعة عقود من الزمن انصرفت منذ أن طلعت ليلى بعلبكي بروايتها (أنا أحيا) عام 1958 ثم اتبعتها بروايتها الثانية (الآلهة الممسوخة) عام 1960 وبذلك أشّرت هذه الكاتبة ما عُرف ببدايات (الأدب المكشوف).. يكفي أنها غامرت بالإعلان على ظهر كتاب روايتها (الآلهة الممسوخة) أنها عنت بالآلهة الممسوخة ذلك الجدار المقدس.. عذرية الفتاة!!.

"فمن خلال هذا المعبود تبدأ تفاصيل حياتنا..، نحن منه نحب ومنه ننجب الأطفال.. وهو ميزان كرامتنا"!! ولا شك أننا قرأنا في هاتين الروايتين أجواء بيروت أواخر الخمسينات ومطلع الستينات. ففي الرواية الأولى (أنا أحيا) عكست ليلى بعلبكي حياتها وحياة أية فتاة (متحررة) بكل ما تحفل به من فوضى وانفلات وتفكك أُسري..

> رواية عبثية لم تتقصد ترصين الروابط الاجتماعية والعلاقات الإنسانية بقدر ما صورت تشوش هذه العلاقات وتبعثرها لأن

(البطلة) سئمت المألوف وراحت تبحث عن الشـــــــاذ والغريـــــــــب، أنها فهمت (التحرر) تحللاً من القيم ورفضاً للموروث الأصيل...!!.

وحفلت ميادين الثقافة العربية بنتاجات نسوية مماثلة، نزلت الميدان كاتبات عديدات في لبنان ومصر والعراق، كاتبات مثل (كوليت خوري) في (أيام معه) 1959 و(ليلة واحدة) 1961 و(قصتان) 1972 ومعها ظهرت (غادة السمان) بجرأتها المعروفة في أعمالها الكثيرة الكثيرة من عام 1960 وحتى اليوم.. (عيناك قدري) و(لا بحر في بيروت) و(ليل الغرباء) و(الجسد حقيبة سفر) و(أعلنت عليك الحب).. حتى مجموعتها القصصية الأخيرة (القمر المربع) وكتاباتها الصحفية في مختلف المجلات العربية واعترافاتها المذهلة في (رسائل غسان كنفاني)..!! وغادة السمان منذ أن اختارت الكتابة، اختارت الجرأة والاقتحام والاستفزاز !!.

وتزدحم قبيلة النساء الكاتبات على (المكشوف) ونذكر مثلاً نوال السعداوي ولطفية الدليمي وبثينة الناصري وهدية حسين وليلى العثمان وسحر خليفة وهيفاء بيطار وجميلة عمايرة ومي التلمساني.. ثم أحلام مستغانمي مؤلفة (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) و(أكاذيب سمكة) ومحررة العديد من الصفحات الثقافية الدائمة في المجلات العربية بأسلوبها التحرشي!!

ولعلنا ونحن نستعرض تلك الأسماء لا بد أن نذكر مداخلة الدكتورة نوال السعداوي في مؤتمر (المرأة والإبداع) الذي نظمته الأمم المتحدة في النرويج عام 1980، ففي تموز من عام 1980، ألقت د. نوال السعداوي في (أوسلو) بحثاً في موضوع (الإبداع والمرأة العربية) تساءلت فيه "كم تتبدد قدرات المرأة العربية في محاولتها للتكيف والخضوع للنظام الاجتماعي السائد...!! وقالت "هناك قليلات من النساء العربيات ممن استطعن أن يكسرن القيود وتأمل أن يزداد عددهن دائماً" فهل صدق حدس الدكتورة!!؟؟

للدكتورة نوال السعداوي مواقف معروفة من الرجل، الذكر، الإنسان، ومواقفها هذه سلبية بشكل عام، إن لم نقل أنها عدائية في كثير من الأحيان، ورغم أن رواياتها وقصصها تدور في فلك (الجنس) و(الأنوثة) و(الرجولة) بيد أنها تحاول تمويه ذلك عبر تغليف السرد بغلاف سايكولوجي وكأنها تقدم عبر النص تحليلاً فرويدياً، نلاحظ ذلك مثلاً في روايتها (امرأتان في امرأة) إذ تختلط السيرة الذاتية بالعناصر المتخيلة ثم بوقائع الحدث في الرواية، وإذ ذاك تتداخل الأمنيات بالأحلام..، ولا تكف الكاتبة عن الازدراء بالرجل عبر السرد المرمّز، مثل النص الآتي: "فأصبحت تتقزز حين تلمح أعضاء الرجال بارزة من تحت سراويلهم. كانت تكرههم وتكره سراويلهم وأعضاءهم القبيحة البارزة.. وشواربهم الكثة التي تبدو فوق شفاههم كالحشرات السوداء الميتة" (ص111) وتذهب أبعد من ذلك في إثارة الاشمئزاز من الرجل عبر نص آخر "لكنها لم تكن فتاة في الثامنة عشرة، ولم تكن فتاة، فما معنى فتاة..؟؟.. سألت السؤال لأبيها وأمها وزميلاتها في المشرحة وحينما سمع الدكتور علوي السؤال دب ملقطه المعدني في بطن المرأة المفتوح وأمسك الرحم، مثلث صغير من اللحم بحجم ثمر الكمثرى أملس من السطح ومجعد من الداخل... أما الرجل فهذا وأمسك بطرفي الملقط عضو الذكر ورأت قطعة جلد سوداء مجعدة كقطعة براز قديم" 0ص15) وأضع خطاً تحت عبارة (براز قديم)..!!.

وعلى العكس منها، تقدم (غادة السمان) أنوثتها لرجل تبحث عنه لتحبه، وثمة علاقات حب غامضة أو مكشوفة في معظم رواياتها

وقصصها، تعكس أجواءً رومانسية ساحرة رغم أنها قد تبدأ بإحباط أو تنتهي به، الإحباط والخيبة يولدان الانكسار العاطفي عند بطلة غادة السمان، في أية قصة لها. ولكن خوفها من الرجل، الإنسان، الحبيب..، يبقى إيجابياً ويعكس تعلق المرأة به. ففي قصتها (لا بحر في بيروت) في المجموعة التي حملت ذات الاسم، تعرض علاقة حب غامضة لفتاة خرجت من مدرسة الراهبات لتختبر الحياة الحقيقية فتقع في علاقة محيرة مع خطيبها ثم تغادر إلى بيروت (لتزور البحر وتسجل في الجامعة) وهناك تتعرف إلى (سلمان عزمي) الشاعر الغريب فتحبه وتتعلق به بقوة، وتتوهم أنها ستجد معه ما تبحث عنه ولكنها تكتشف أنها تعيش الوهم وأن البحر الذي جاءت تبحث عنه لم يعد بحراً.. لقد جف البحر.. وعلى الإنسان أن يجد . بحره.. أن يبحث بنفسه عن سعادته...

إن التضاد البيولوجي بين المرأة والرجل، لم يشكل عند غادة السمن سبباً للاستعداء أو الكراهية أو الاحتقار، كما عند نوال السعداوي، ففي أعمال غادة السمان ثمة (تكامل) بين المرأة والرجل، الأنثى والذكر وتلك طبيعة الأشياء، أما نوال السعداوي فترفض أصلاً مبدأ (التكامل) "أنا ضد فكرة التكامل.. فالتكامل معناه أنني ناقصة ولا أكتمل إلا برجل وهذه فكرة خاطئة، أنا كاملة وأقترن برجل كامل، وأستطيع أن أعيش وحدي" من (مقابلة مطولة نشرتها صحيفة (الزمن) الثقافية الأسبوعية، بغداد في 2000/5/30 ص10).

أما (لطفية الدليمي) فرغم أنها تكابر في قصصها عند التعرض لعلاقة الرجل بالمرأة، تكابر كأي أنثى مغرورة، إلا أنها تأخذ موضوعة (الرجل والمرأة) كقضية، وكحياة ومصير، العلاقة بينهما جدلية في واقعها علاقة تتنامى، تتصاعد حد الاشتباك، المرأة في أعمال لطفية الدليمي ند الرجل لا جارتيه، رغم أن بعض نصوصها تخلط بين الواقع والتمثيل"، بين الراهن المعيش وبين الأمنيات والأحلام، لكن الكاتبة تعمد إلى إدغام ذات المرأة بموضوعات الحياة، حتى بجوانبها السياسية والوطنية وأحياناً تتقصد ذلك على حساب مشاعرها "الأنثوية" أمزق قناع الأنثى في وجهي الملون ثم أُؤجل الفرح.." "أرحل امرأة، أحارب امرأة أقتل محاربه، أسترد آبائي" البشارة، ص104 ولكن لطفية الدليمي تبقى في مملكتها الأنثوية، "امرأة حمقاء أخرى تنتحر على سرير ملون... لن أتزوج لن أصبح أعلاناً في جريدة يومية" و"كان الرجال يبصقون الاشتهاء على أجساد النسوة المتراصات" البشارة، ص45.

ويشهد كثير من النقاد ببراعة (لطفية الدليمي) في صياغة الحدث عبر رؤيتها الإبداعية المتفردة، وقدرتها على تكثيف ذلك الحدث بتقنيات عالية ولغة سهلة مفهومة

تحقق موازنة بين ثقل الحدث (الدراما) وبين حرية الكاتبة في توظيفه، واستطراداتها في انتقاء بؤر حسية منه تثير شهوة القارئ وتحرك تلذذه وتشده إلى النص ليقترب من التوحد مع الشخوص والدخول في الحدث ولنستشهد بقصتها (ليلة العنقاء) في مجموعتها (عالم النساء الوحيدات) ففي هذه القصة تصور الكاتبة طقوس فك السحر عن فتاة بائسة (مسكونة بالسحر والجنون) في مجتمع قروي، أخذوا (بدور) إلى الضريح، قرأ الشيخ أدعيته ورقاه، حدّق في عينيها (البنت مسحورة) قال ذلك وصرخت البنت وهربت إلى السيارة.. "حملوها شبه مغشي عليها إلى الضريح أمر الشيخ صالح: دعوا البنت واخرجوا جميعاً). (ربطها بسيور من جلد إلى شباك الضريح وهي غائبة عن الوعي، وبدأ يسوّطها بخيزرانة رفيعة) تتصاعد صرخاتها، وتتداعى الأحداث التي مرت بها، كم مرة جاءوا بها .. سجنوها في غرفتها

وجاءوا بالشيخ بجسده الضخم وعينيه الفارغتين "كان يربطها بالسيور إلى السرير فتقاومه وتدفعه ثم تستسلم وتتضرع وتبكي ويقترب منها الشيخ وتحس بأنفاسه الساخنة التي تشبه أنفاس الخيل ويمد أصابعه إلى عنقها كأنه ينوي خنقها ثم تهبط اليد بسرعة إلى الصدر اليابس والبطن الضامر والفخذين النحيلين.. تصرخ، تحس بالغثيان واليد الوحشية تجول على جسدها.. وتسري في جسدها رعشة كريهة موجعة، لمساته البشعة وصوته الحيواني، طلاسمه رائحة بخوره تبكي يصفعها ويسحبها من شعرها بقوة، يتصلب الجسد المعذب... بالألم تصير أنثى وبالألم ينفر نهداها الصغيران وبالآلم يعلو صوت تنفسها، فيسُتثار الرجل ويلقي بجسده الوحشي على جسدها الشبحي ومثل حيوانات الغابة تدافع عن نفسها بالرائحة المنفرة.. رائحة الدم والألم والخوف... وتفزعه الرائحة.. إنه الموت.. فيقوم عنها بسرعة مع لهاث عاره وعجزه!!" ص187 "عالم النساء الوحيدات".

الشيخ (رجل) وبدور (امرأة) تلك هي المعادلة..!! ولكن دغدغة (الأنوثة) في المرأة لا تأتي دائماً عبر (خيزرانة) الشيخ وسياطه!! فثمة وسائل أخرى تقدم الحياة والعلاقات، تتعمد (كوليت خوري) في روايتها (ليلة واحدة) التفنن بإبرازها كأية فتاة عصرية متحررة!! لتقول مثلاً: "وكنت أشعر أن نظرات الرجلين تحدق بي فتدغدغ غرور الأنثى الكامن في أعماقي، ص58 و"شعور غريب كان يملأ نفسي... شعور جميل هدهد أنوثتي.." ص71 و"لأول مرة في حياتي يا سليم فهمت قيمة جسدي، لأول مرة فهمت أن هذا الجسد ليس فقط أداة.. لأول مرة فهمت أن جسدي دنيا جميلة يصل إليها من استطاع أن يسبر أغوار نفسي)، ص191.

وإذ تختار المرأة أحياناً طريقها المختلف، أعني غير الزواج والإنجاب والأمومة كأن تحترف العمل السياسي و(الثوري) فإنها بلا شك تبقى تلك الأنثى المشحونة بالمشاعر والمسكونة بالأحاسيس الرقيقة مهما حاولت أن تغالب ذاتها أو تتظاهر..، ويتجسد ذلك في أعمال نسوية معروفة كتبت بسياق يقترب من (المذكرات) أو (السيرة الذاتية).. ففي رواية حميدة نعنع (الوطن في العينين) تفر كلمات عبر الرواية تشبه الاعتراف الأنثوي.. تستيقظ المرأة في داخلي. تستيقظ امرأة طفلة ترتعش في ليالي البرد.. "ص64" أغلقت النوافذ والأبواب.. تعريت أمام المرآة وتفقدت أعضاء جسدي عضواً عضواً، ص113، ورغم أن حميدة نعنع لا تعرض في روايتها ذلك النسق من العلاقات الذكورية السلطوية، وتحرص على إبراز المرأة (المقاتلة) شأنها شأن الرجل المقاتل، إلا إنها في لحظات الخلو مع الذات لا تغادر طبيعتها الأنثوية وتسقط في فخ ملامسة الغرائز استحضاراً لنشوةٍ عابرةٍ قد لا تدوم أكثر من لحظات النشوة!!.

إن الانتفاض الأنثوي الإبداعي قد بدأ في مرحلة مخاض الخمسينات متخذاً من الكتابة قيمة عليا للإفصاح عن يوتوبيا الحلم النسوي إذ جاءت كتابات (غادة السمان) و(ليلى بعلبكي) و(كوليت خوري) ثم (لطفية الدليمي) و(نوال السعداوي) و(أحلام مستغانمي) وأمثالهن مفاجئة رافضة مشعلة حرائق الأسئلة، ماذا تريد المرأة..؟؟ أم أنها تهندس مكيدة جديدة؟؟ هل الكتابة النسوية مراوغة أم أنها (طوق النجاة).؟؟ بعضهم تساءل إن كانت تلك (حماقة) تستثير الشهوات..؟ وعلى أية حال فقد

> خاضت المرأة الكاتبة غمار الفنون الأدبية من شعر وقصة ورواية ومقال، وجاءت بنصوص حملتها أكثر من ثيمة نسوية، مؤطرة بكثير من الرموز والإشارات الخجلى ـ أحياناً ـ تحاول تجاوز (العيب) و(الحياء) وحتى (العلاقات الشرعية)..

متذرعة بنماذج من الغرب، الغرب الذي أطاح بعقد الإثم والمحظورات ونزع حجاب الستر والفضيلة بدعوى احترام وتكريس (الحرية الفردية) ولكن النزوات الذاتية والانحرافات السلوكية لا ينبغي أن تُحاط بهالة من التعظيم والاحترام!!

كتبت (أحلام مستغانمي) مرة أن "أكبر حماقة ترتكبها كاتبة هي التبرؤ مما يحيط كتاباتها من شبهات (!!) فليس واجبها أن تدافع عن عفة الكتابة وبراءتها"!!!؟ ولكنها نسيت أن الكتابة قيمة إنسانية عليا ونشاط ذهني متقدم، فيكف تتقهقر إلى المرحلة الحيوانية!!؟

***

الهوامش:

. ليلى بعلبكي: "أنا أحيا"، رواية . المكتب التجاري، بيروت، 1964، ط1.

ـ ليلى بعلبكي: "الآلهة الممسوخة" رواية . المكتب التجاري، بيروت، 1965، طبعة شعبية.

ـ غادة السمان "لا بحر في بيروت" قصص . دار الآداب، بيروت، 1973، ط2.

ـ د. نوال السعداوي "امرأتان في امرأة" رواية . دار الآداب، بيروت، 1975.

ـ لطفية الدليمي "عالم النساء الوحيدات" قصص . دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

. حميدة نعنع "الوطن في العينين" رواية . دار الآداب، بيروت، 1979، ط1.

ـ الآنسة مي ((مي زيادة)): "ابتسامات ودموع وظلمات وأشعة" . كتاب الهلال، أغسطس، آب، 1964، دار الهلال، القاهرة.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

حزن دجلة ..
جنون النخل ..

شعر: محمد وليد المصري- سورية

قَدَرٌ في الكفيّنِ،
تقول البصّارةُ –:،
يأتي مطرٌ أو جمرٌ،
دون استسقاءٍ،
يشطر دجلة شطرينِ،
وبغداد إلى قسمينِ،
وصوتي صوتينِ،
يجنُّ النخل من الوحشةِ،
يستفتي الشمسَ:،
إلى أين نسيرُ،
فتبكي....
وتصلّي للغائبِ توّاً..،
والحاضر رعباً..،
وتذوبُ..،
على حبّة رملٍ..،
تتمرأى في زمنٍ غابَ،
وعادَ،
وفي الكفّينِ دفاتر بابلَ،
تسرقها الأفعى..
كي تتعرى عشتار على النهرِ،
وتبكي..
–مثل النخلِ –،
تفيض الوحشة في الشطرينِ،
يصير النهرُ،
جهنَم خوفٍ،
أو ما شابَهَ،
تأوي الأفعى في جحرٍ،
كي تهوي أعمدةٌ من آكادَ،
فيا ذا الكُفلِ..
لمن أنتَ؟..
أضعتُ السمتَ..،
الأخوة في السردِ،

اتسقوا!!
واتّحدوا في النقلِ،
-تقول البصّارةُ -:،
والعقلُ..،
يقول العابرُ،
لم تأتِ الفتوى في الحربِ،
وتمضي الأفعى...
في ملكوت الرملِ..،
تُتلمد قيثارة سومرَ،
تسرق قرآن عليٍّ،
لم تأتِ الفتوى..
بعدُ..،
أحربُ بسوسٍ هذي الحربُ،
تأخرتِ الفتوى،
-قال النهرُ -،:
سأجري في النسغ الوثنيِّ..
بأرضي..
أتذكّر طوفانِ الطوفانِ،
وأورَ،
وجلجامشَ،
أطوي..،
ما أطوي..
يأتي هارونُ،
المأمونُ،
صلاحُ الدينِ،
المتنبّي..،
والحلاّجْ!!
لم تأتِ الفتوى بعدُ،
الفتوى ليست هينةً،
هل تأتي الفتوى..
دون فتيلٍ..،
وسراجْ!!
قال الشاعرُ في خبثٍ،
لو سرقوا الكعبةَ،
ما خرجت -ستُ الكلِّ -،
اسألْ حَجر المعراجْ..!!
بغداد بشاربكم...
قال النخلُ،
فلا تختلفوا..!!
بغدادُ لَكَمْ..،
وبِشاربكم..،
يا عربانَ الشرقيّةِ.
والغربيّة،
ليست للحجاجْ..!!
ستعلّمنا أمريكا الإفتاء،
على كلّ مذاهبنا..
لكنْ!!
"بالكرباجْ..!!!

❑❑❑

نواقيس
لكنائس مهجورة

شعر: علي عيد حسن- سورية

بهذي المدينةِ. أوْرقتِ امرأةٌ ذات قهرٍ
بهذي المدينةِ. أوْقدتِ امرأةٌ
جمر قلبي، فأحببتُها
أنا الآنّ ما عدتُ أذكرُ عنوانَها. اسمها. شكلها
كلَّ ما أذكر الآنَ إنّي تهجَّيْتها بالبكاءِ، وبالضمِّ
كانتْ ترفُّ على شجرِ الروحِ
مثلَ الصلاةْ

***

وكنتُ أُضيءُ بها البحرَ– أُشعلُ أمواجَه
فتفيقُ نوارسُهُ
كانتِ امرأةٌ من نبيذ القرى الغانياتِ على الفقرِ
كوكيتُ صدري على شعرها
فاستفاقَ السنونو على صدرها
أسكرتْ شفتي التمتماتْ

***

أراها هيولى.. فمِنْ أربعينَ افترقنا، صغيرين كنّا
أنا الآن ما عدتُ أذكرُ غيرَ توثبَها
كتبتُ لها بعضَ شعرِ الطفولةِ
كنتُ أوضّئ ليلي بخضرتها
فتجئُ مناماً يطوّق ستّ الجهاتْ

***

أفقتُ صباحاً ونقّرتُ شباكها
لأقبّلَ صبحَ. عصافيرِها
ردّ. ردّ الصدى. قال لي ذهبتْ
فندهتُ إلى أين؟ قالَ: استقالتْ منَ العشقِ
رفّتْ يماماً على رجلٍ. أنتَ ما زلتَ /بغواً/
على العشقِ.. أنت صغيرٌ، وطفلٌ بكلّ اللغاتُ

***

تُرى ماتتِ الآنَ؟ أكسِرُ كل جرار نبيذي لأعرفَ عنوانها
كنتُ وقتَ أراها. أرى خضرةً في حقولي
ووقتَ تجيء إلى صخرةٍ لستُ أعرفها الآنَ

/كانتْ على المدّ والجزرِ/
كنتُ أراها سّراعاً. وكنتُ أرى صدرها
فار بالنجاةُ
***
سلاماً على صبح جبلةً وقتَ التقينا صغيريْن
قد كسّرتني المنافي القصيَّةُ يا أولَ امرأةٍ
قبّلَتْني
أُحيكُ لصدركِ من وَهج روحي قميصاً
أوشي الحصى الهارباتِ إلى البحرِ مِنْ نبضِ قلبي
أنا يا جميلةُ تلك الآماسي القديمة أصبحتُ
أصبحتُ شيخاً من العائدين إلى العشقِ
يا أيها السيّد العشق تهزمني الذكرياتْ
***
انهزمتُ إلى بردى.. غازلتني ببوّابةِ الصالحيّة فاتنةٌ
قرأتْ أبجديَّةَ جوعى.. استضافتْ دمي ليلةً.
لم أكسّرْ طواويسَها.. فأقالتْ دمي من تسابيحهِ
رفّني شارعُ القهرِ.. رحتُ أكسّرُ أقداحَ حزني
على بردى..
كانتِ امرأةً خصرها ليّنٌ. ويدي المخمليّةُ
تعرف كيف الظِباءُ تنام على التمتماتْ
***
ذهبتْ بدمي كالقطا.. أوغلتُ في تسابيح روحي
سكرات بها طُرُقَ العشقِ.. أوقدتُ صبوتَها
انكسرتْ قامةً من ضياءٍ على أفقي
رتّبتْ وجعي.. صرتُ أعرف كيف القطا يتهجّى
الفراتُ

***
ولكنها انجذبتْ لضياءِ من الذهب الأصفر
انسحبتُ من دمي بوداعةِ أنثى
تودّع صبوتَها.. ودّعتني مساءً وقالت:
سأسلكُ دربَ فتى يملك المالَ و... يا...
ودّعتني مساءً ببعض البكاءِ.. فرحت أمشّطْ
صدر الشوارع ليلاً.. تناولتُ خبز توجُّعها
وكؤوسَ توهّجها بدمي. وسهرتُ بحان (الفريدي)
تناولتُ عشرين كأساً
وقلتُ الوداع. الوداع. لكلّ البناتْ
***
فررتُ إلى اللاذقيّةِ ذاتَ شتاءٍ... ولا جِلْدَ لي
لأرى امرأةً تهصِرُ الوقتَ.. تجذبه مِنْ جلابيبه
تلبس كوفيّةَ الليل.. كوكبتُها. فأراحت أماسي
التشرُّد فيَّ ولكنني لمْ أكن فارسَ العشقِ ليلتَها
كنتُ سكران
فانكسرتْ في الشتاءِ المطيرِ إلى بيتها
تلعنُ الأمسياتْ
***
لمْ أُجِدْ يومَها كيف أدخل فصل بنفسجِها
فانكسرتُ إلى الشام
التقينا على وجعٍ ذات تموزَ داهَمَنا العشقُ
أورقَ فينا الصنوبرُ والخضرةُ الجبليّةُ
رحنا جوادينِ في الصالحيّةِ تصهلُ بالعشقِ
ضجَّ بأوجاعيَ الوجدُ. فانفلَتَتْ هلْ تريدينني؟...

في الطريق فطنا قلتُها أومأتْ... ضحكتْ
أمسكتْ بيدي... أفلتتْ يدها من يدي
بعدها كان فصل الزواجِ
فأورقت الأمنياتْ
***
تغرّبتُ.. شرّقْتُ.. غرّبت. طفتُ بحاناتِ
كلّ الجميلات.. لوّحتِ الفاتناتُ بشهد التعري
فرحتُ أهجر نوافذّ ليل الجميلات بالصمتِ
إنَّ فمي لمْ يقبل فمَ امرأةٍ بعدها

عِشتُ، عِشتُ، أهجّي قواميسَها
بسملاتْ
***
وها أنا ذا الآن أقرأ حيطانَ جبلةَ. اقرأُ أوجاعَها
أسمعُ الوشوشاتْ
إنَّه لمْ يقلْ كلّ شيءٍ، تُرى لَجَمتْهُ الحياة؟
نعم لجمتني الحياةْ.. نعم لجمتني الحياةْ

❑❑❑

مفر دة الحقيقة

شعر : محمد ضمرة- الأردن

كشفتْ على ورقي الملاءةَ
واستوت قمراً
على الغمامْ
جاءتْ لترسمَ عشقها
فوق البياض
وتذيب صمتاً في الشّفاه
مُكبّلاً بالخوف
أجنحة الكلامْ

فتلمّستْ بالحبر نافذةً
تكون لها جسوراً للعبور
كانت تخبئ غيظها وجعاً
تراكم في رحاب السرّ
من زمنٍ تمادى
حين مدّ الخيط
واستولى على أطرافه شبح الغرور
فتحفّزت لغةً
يطهّرها الكلام من الفواحش
حينما تذوي نضارتها
وتُمعن في غوايات السكوتْ
فيلمّها كيد الخديعة
في شباكٍ
حدّها أوهى كثيراً
من خيوط العنكبوتْ
فتدور خائفةً
تدقّ على شبابيك الظلامْ
لتذيب ثلج الصمت
ما بين السطور
قد راعها صلف الوقيعة
بين وصلات الحروف
فرأت بأكؤسها فراغاً
عبّ من أملاحه ثملٌ
فغيّبه ونام
وتفحصت نقطاً

تراخى ظلها ما بين فاصلتين
نبشت بنظرتها حطاماً
في كهوف الذاكرة
كانت تعج بما رأت
صوراً تطل بذكرياتٍ عابرة
وترى الفجيعة
في إجابات يدثرها الحطامْ
كيف استدارت مفرداتٌ
من مواقعها
فصارت في خطوط اللوّن
فيما بين بين!!
في لونها شغب وفوضى
وانتهاكات لحرمات العيون
مهدورة التكوين
في دمها التسوس قد طغى إفكا
فجيّش خلفه كل الظنون
ولذاك كان يفزعها
ممارسة الهواة شذوذهم
لعباً وهلوسة
تصور حلمهم في الماء فضفاضاً
وقارب خطوتين
فتقز مفردةٌ
تطارد من أباح قصيدة العشاق
جهراً للرذيلة والزناة!!
من غافل الزمن البصير
فعاث في التاريخ إفساداً
لينعق في جوانبه الغراب؟
من كان يمعن
في اقتناص هوائه
من بين رائحة الخراب؟
من صدّ مفردة
تُجلي الليل في قمصانه
ليصير في الشرفات أوتاراً
تداعبها نداءات الحنين؟
ويعيد للبحار جرأته
التي انزلقت مع الأمواج
إثر تصادمٍ بين الرياح
على طريق موصلٍ بين المياه!
وبين أدراج السحاب
ما هزّه خوف التفرد
في مكان لا يقيم على شفا رغواته
رجع اللغات
فاستنطقت عيناه أفقاً
لا تحدّده الجهات
فمن الذي أبقاه مبتهجاً بمفردةٍ
يغازلها بوحدته
فتنسج حلمه
من ضوء لؤلؤة
تناسى البحر طلقتها
فأنبتها لتملأ حضنه بالمفردات

هي لا تريد سوى أليف
رقّ في أعماقه ظل الحياة
هي لا تساكن غير من
أسقى الغيوم عذوبة التحديق
فانكسرت جرار مياهها خجلاً
وسالت فوق خديه المياه
هي فتّحت في الأفق أبواباً
ليعبر باتجاه الورد معشوقاً
لكل الأمنيات
ولحلمه يسعى شفيفاً
مبصراً خطّاً أصيلاً
أينما سارت خطاه
تزيّنت لقدومه كل الجهات

❑❑❑

هذا الليل في جسدي

شعر : محمد رجب رجب- سورية

تآكَلَ العُمْرُ، هذا اللّيلُ في جَسَدي … حوافِرُ الوَجْد وَشْيُ الضّيمِ حَنْظَلُها

أُهَيْدِبُ الوصْل أعدو ظِلَّ أُغنيةٍ … يا غيمةَ الوصْلِ جُذَّ اليومَ جُلْجُلُها

أمدُّ نحو جُذورِ الفَجْر باصرتي … أُلَمْلِمُ العُمْرَ بالذّكرى، أُعلّلُها

تُلَوِّحُ العتباتُ السُّمْرُ، أسألها … أَلا يُرَدُّ إلى الأيّامِ جَدْوَلُها

مازِلتُ خلفَ جدارِ الأمسِ رَسْمَ فتىً … على مُسَيْطِبَةٍ قَدْ ضلَّ بُلبُلُها

ودارةٍ بأنينِ الوجْدِ مُسْهَدَةٍ … لَمْ يُطفِئ الدَّهْرُ نجواها فَيُرْسِلُها

يُدَثِّرُ الليلُ عِرزالي، فيحمِلْني … إلى الحكايا غريراتٍ نُعَنْدِلُها

وأسألُ البابَ ((والسِّيباطَ)) مُكْتَهِلاً … و((الوَصْلَ)) و((القَصْعَ)) و((السّاموكَ)) مَحْمَلُها

وأسألُ الجُرْنَ والتَّنّورَ عن طَلَلٍ … والنِّيرَ و((الشَّرْعَ)) والشّكوى نُزَمِّلُها

وثرثراتِ دجاجاتٍ على شَغَفٍ … فيحْزِمُ الدّيكُ أمراً ثمَّ يَفْعَلُها

**
*

نمارقٌ مِنْ شَتاتِ العُمْرِ متّكَأٌ … لوجنةِ القلبِ، كَفُّ الصّابِ موئِلُها

تشــرَّدَ ا لحُلْــمُ فــي زلــزالِ خاصــرتي ... فمـــــذبحُ الحُلْـــمِ أيـــامي أُقَلْقِلُهـــا
زوارقُ العـــيشِ فـــي مقـــرورِ لُجَّتِهـــا ... ويُـــبْلِسُ العـــزمُ، لارجـــوى فأَنْزِلُهـــا
ســـيفُ المـــروءةِ مشـــكاةٌ مضـــلّلةٌ ... و((القينقـــاعُ)) أمـــا ســـيفٌ يُضـــلّلُها
وشعشــع المــوت فــي غربــي يمزِّقنــي ... وشــرقيَ الطِّفــلُ مِــنْ عينيــه يَسْــمُلُها
والأوسطُ الجرح لا ((أوسلو)) يُضَمِّدُهُ ... ((بَحْــرَ الغــزال)) أبِــالنّيرانِ نغْزِلُهــا؟
ذيـــلُ القبيلـــةِ مازالـــتْ تُشَـــرِّعُهُ ... خنـــاجرُ الإفْـــكِ فـــي أيـــدٍ نُقَبِّلُهـــا
نضـــمّخُ العُمْـــرَ بالأوجـــاعِ خانعـــةً ... جَـــمُّ الثّـــوابِ بِقَـــدرِ الآه نُشْـــعِلُها
نُجَـرُّ فـوقَ حَصَـى الطُّغيـانِ لا مِـزَقٌ ... نـــابُ الطغـــاةِ يـــدارُ اليـــومَ سَلْسَـــلُها
وبيننـــا ألـــفُ عـــرَّابٍ ((يُؤَدْلِجنُـــا)) ... علـــى الشّـــقاقِ وعـــينُ الغَـــدرِ يَصْـــقُلُها
فأمّـــةٌ فـــي شِـــفارِ الـــذلّ واحـــدةٌ ... وفـــي الطِّعـــانِ شَـــتَاتٌ لا نُبـــدّلها
((اليـــومَ خمـــرٌ، ولا أمـــرٌ بغاديـــةٍ)) ... وعَـــبْسُ تَرْكُـــلُ مولاهـــا ويُرْكُلُهـــا
وكــان يغضَــبُ ((عبــد ا لله) مُنهزمــاً ... واليـــومَ يُسَـــلِسُ ((عَبْـــدُ الله)) يُسْـــهِلُها
أواصـــرُ العُـــرب أشـــلاءٌ مُهَرْولـــةٌ ... فحـــالُ يَعْـــرُبُ غـــيلانٌ تُزلزلهـــا

**
*

كفــرتُ بالشّــعْرِ يُزكــي جُــرحَ قــافيتي ... مطـــالعُ البيـــدِ مثـــوى الـــرّوع أيّلُهـــا
وللطوائـــفِ مِرْســـاةٌ بشـــطٍّ دمـــي ... جـــرفُ الحـــدودِ صـــليلُ الجُـــرحِ كَلْكَلُهـــا
يَـدُ المحـيطِ علـى الشّـكوى تُصـافِحُها ... يَـــدُ الخلـــيج علـــى البَلـــوى تُـــذَلّلُها
مجــونُ غَــيٍّ ومــيضُ العــرْب سَــكْرَتُهُ ... أتحلِــفُ العُــرْبُ أنْ لــمْ يقْــعُ مَحْفِلُهــا

تلــكَ الأســاطيلُ تغفــو فــي مخادِعِنــا ... فـــلا مُعِـــمٌّ ولا فـــي الـــدّار مُخْولهـــا

نمــورُ (داحــسَ) و(الغبــراءَ) ضــاريةٌ ... وصـــاحبُ الشّـــأن مـــا يَفْتَـــأ يُحوقِلُهـــا

تلــوَّثَ العُمْــرُ فــي ضوضــاءِ مِحنتــهِ ... هـــــزائمُ العُمْـــــرِ أســـــفارٌ نُرتِّلُهـــــا

أَيُــدْرِكُ الســيف فــي بطحــاء رِدَّتِــهِ ... أنّ العروبـــــةَ غَـــــوْرٌ، ذاكَ مَنْهَلُهـــــا

أم يُـدرك السـيف فـي صَلْصـالِ غُربتـه ... كيـــف الغـــرابينُ طيـــرَ الفجـــر تقتلُهـــا

والــدار تُعْــذَرُ فــي إقْيــاء كبوتهــا ... إذا اســـتذلّ بكـــفِّ الضّـــنْكِ صَـــيْقَلُها

أن يكتــبِ الــدّهرُ يومــاً سِــفْرَ عاريــةٍ ... فليكتـــبِ الـــدّهرُ أنّ المُلْـــكَ مَقْتَلُهـــا

* * *

تــدحرج اللّيــلُ فـــي أرحـــامِ أمتنـــا ... أيفجـــأُ الصـــبّحُ بلوانـــا ويعقِلُهـــا؟

وتغـزِلُ الشّـمسُ فـي مكنـونِ حُمرتهـا ... طَيْـــرَ الأبابيـــلِ لا (أبـــرا) و(هِرْقِلُهـــا)؟

❑❑❑

عندما تشتعل الضلوع

حرائق غابات

شعر : عبد الكريم ناصيف- سورية

بأضلاعي...

تشبُّ حرائقُ الغابات، ألسنة من النار

وآلاف البراكين

تزمجر في شراييني

وتصهل خيل ذي قار

هزيمَ الرعد في آذار، عزمَ الريح في مجنون إعصار

حوافرها تدق الأرض: نحن هنا سرايا النخوة العرباء والثار

وتطرق عتبة التاريخ: عدنا ندخل التاريخ هامات من الغار

ويخفق قلبي الوثاب خفق جناح عاصفة خريفية

يكاد يطير من فرح لأقصى الأرض أغنيّه

يشف، يكاد يرحل نشوة سكرى، شعاعات سماوية

***

إخال أرى بنود النصر كالعقبان في العلياء

تموج الأرض بالفرسان بحر شتاء

ويثرب تنفث الأبطال عد الرمل في البيداء

إخال أرى أمامي حصن خيبر راعش الأطراف

وزند علي يلطمه، يطيح ببابه الفولاذ

وخالد يدحر الأعداء في اليرموك بالآلاف

إخال أرى الجيوش على روابي اللد والرمله

زحوفاً تزحم الآفاق زخماً من بطولات ومن همم

وكرمى عمر الفاروق تجلى كالعروس القدس، تخرج "بالهلا" تلقاه

وترقص عسقلان على جدار النصر والعوده
بإيقاع جميل الوقع والنغم
إخال أراه موج البحر في يافا، يلاقي القادمين الشم عرساً من أغاريد
طبول الحرب أسمعها تدق، تدق صاخبة
من الشرق، من الغرب
ومن كل الفجاج السمر ينطلق النفير الراعد الهدار بالغضب
دوي الحرب في أذنيّ
هدير أتيّ
بروق الحرب في عيني، كوكبة الصواعق في ميادين الفروسية
وترقص مهرتي الدهماء من جذل تكاد تطير للساح
وتهدر فيّ شلالات إقدام خرافيه
وترجف أعظمي شوقاً لثغر النصر ألثمه
لخصر المجد في حطين أشبكه
أعانق عزتي المنثورة الأشلاء
في سيناء
وألقاها كرامتي الجريحة، بعد طول البين، في الجولان
أقبل كل رابية وسهل في فلسطين
وأبعثها فلسطيني
أموت بها فلسطيني
***

إخال أرى ولكني....
أراني صرت يوسف غيبته غياهب الجب
رماني إخوتي الأحباب حين رأوا بأني أقبض الأقمار في كفيّ والشمس
وأن الطور يحني هامة الإعجاب بي والفخر
عكا تغتدي لمراكبي مرسى
أصيح، أصيح، يابن أبي
إليّ، إليّ، فالأبواق تنفخ في دمي أهزوجة الحرب
بأوردتي يصل السيف بالسيف
أصيح، أصيح، يا أهلي، أشقائي
لماذا هاهنا ألقيت، في الجب؟
وزندي الأسمر الصنديد زند عليّ
لماذا بعتم للذئب أشلائي؟
حكمتم أن تميتوني؟
لماذا؟... آه! يا أهلي، أشقائي!!
بعالي الصوت أصرخ أن: أغيثوني
دعوني للوغى أمضي
دعوني واقفاً أقضي
أصيح، أصيح، لكن لا حياة لمن أناديه
أصيح، أصيح، لكن وحدها جدران جبي ترجع الصرخات
داوية، تدوِّم كالصدى فيه
***

أهوّم في قرارته وأبحر في دجنّته لأبحث عن شواطيه
فتصدمني صخور جروفه الرعناء، تترك مركبي مزقا
ألوب على شعاع واحد أطفي به ظمئي إلى النور
فتمطرني سحابات الدجى بَرَداً يدق مفاصلي دقا
وأفتل من خيالاتي حبالاً تنقذ الغرقى
فتنفث حبال الوهم أوراق الأزاهير
أدور ، أدور، دردوراً بعمق البحر لا يهدا
نهايته بدايته، يدور ، يدور مذ عهد الأساطير
فأسكن لائذاً بالصمت
خفافيش الدجى قدام
خفافيش الدجى خلفي
أناوشها بأسناني
أقاتلها بأظفاري
وأسمع من بعيد همهمات الصوت
يروي لي
عجائب دهر
صارت بعض هذا الدهر محكيه:

***

نبوخذ نصّرُ ساقته اليهود مكبل القدمين مكسور الجناحين
يجرجر خلفه أسوار بابل كي يقدمها ليهوا، الرب، قربان القرابين
ويحمل من عذاراها ألوفاً كي يريق دما بكارتهن إليا هو
ويذبح عند حائطهم لوجه الرب آلاف الميامين
وتغدو ملك راحاب حدائق بابل الغناء
لتنقلها . معلقة . ظهور الأعبد الدون
وخيبر لم يعد حصناً، وحسب، معزز الأركان
خيبر قد غدا نسراً يمد جناحه للشرق، أقصى الشرق، للنهر
يمد جناحه للغرب، أقصى الغرب للبحر
وتفتح يثرب الأبواب تدخلها النضير قبيلة الصغر
وقوم قريظة الأنذال. آل القينقاع. وكل أهل الحقد والتبر
.... ويروي الدهر، بعد، عجائباً ستظل طول الدهر مروية...
ولكني أصم السمع في أعماق جب العسف
وأعجب كيف...
رعود البحر بكماء
بروق الحرب ظلماء
وقد كُمَّ السنان... السيف
وفي الآفاق بعد الصقر والعقفاء
هناك تُرى حمامات حييات
. تناقل أغصن الزيتون . بيضاء

فأسأل حائراً عجباً وأحتدم:

هل انحسرت قريظة عن بيوت العز في يثرب؟

هل اجتثت قلاع الغزو من خيبر؟

روابي القدس هل لثمت جبين عمر؟

ولا ألقى سوى صمت القبور هنا فأضطرم

تشب حرائق الغابات في صدري

يعربد في شراييني

جحيمي البراكين

بأوردتي يصلّ السيف بالسيف

وفي رأسي يحمحم ألف منجرد

ويرعد هادراً صوت الملايين

نبوخذ نصر لن يبقى رهين الغل والقيد

إلى الأبد

نبوخذ نصر آتٍ يصنع التاريخ مع هذي الملايين

❑❑❑

قصيدة الإرث

شعر : د.صالح الرحال- سورية

(إلى كل المؤتمرات العربية والإسلامية التي عُقدت، والتي لمّا تُعقد بعد،... إلى أن يأتي اليومُ الذي يقوم فيه القومْ.)

هذا القَرْنُ(1) الغائرُ ما بيْنَ العينيْنِ
وعند حدود الأنْفِ العُليا،
يوحي أنّ الإرثَ اليعقوبيَّ
قتالُ مُرٌّ وعراكٌ حتى الموتْ.
ويوحي أنّ السِّلْمَ السَّلَمَ هَوانٌ ذِلَّهْ،
ما دامَ الذئبُ يجوسْ.
فاعلمْ يا هذا الصاعدُ من ذرّاتِ الرمل،
ومن أرض القُدّسِ، وبغدادَ وكعبةِ مكّهْ،
أنّك مذبوحٌ، مأكوَلٌ، هالكْ.
إنْ سرْتَ وراءَ المحنيِّ الرأسِ، وراءَ
السَّيِّدِ والسِّيدِ(2) بعَبْسٍ أوْ ذبيانَ وَطَيءْ.
واعلمْ أنَّ السَّيِّد والسيِدِ هما هذا الليلُ
الممُتدُّ من البحر الغربيّ لكابولَ،
وأنتَ الأعزلُ، ما بيْنَ الفكّينِ قتيلْ.
سيقولُ البلغاءُ وأسيادُ البيتِ الأبيضِ
والفقهاءُ بقانون الغابات هنالكَ،
والمجدورون على الكرةِ المشقوقةِ
ما بين السَّيِّدِ والسِّيدِ
بأنّك همجيٌّ، إرهابيٌّ، نذْلٌ
إذما أدميْتَ بظفركَ ذاكَ الفكَّ العلويَّ،
حكَكْتَ بروحك قاعَ الشِّدقِ،
أيجوزُ لك العبثُ المجّانيُّ
بروحك ما بين الفكّيْنِ؟،
يجوزُ أمام القانونِ بأنْ تُزعجَ ذاك الشدْقَ
الدمويَّ،
وقدْ فَتَّتَ أصلابكَ، أضلاع القصِّ، وحطَّمَ
روحكْ؟
أيجوزُ . وأنتَ العاقل يا هذا . أنْ تَفَتحَ
بئْراً في الفكِّ العُلويِّ، وتقلعَ سنّاً
واحدةَ منهُ،

وكيف سيظهرُ هذا الشدّقُ السَّغبانُ
أمام المرآةِ، إذا كشَّرَ،
فاستوحشَ من مرآهُ..؟
فأنتَ إذاً إرهابيٌّ مَسلولٌ لا تحترمُ
القانونَ، ولا تعرفُ عُقبى ما تصنعُ،
لن يأكلك الذئبُ ولن يُزعجَ فكّيْهِ
بهذا اللحم المسلولْ.
سيقذفُ أشلاءكَ، أشلاء ذراريكَ،
على هذي الأصقاعِ،
ويتركُ عينيْكَ، نخاعكَ،قلَبكَ
ذاكَ الخافقَ في سلَّتهِ، كي يلتذَّ
بهذي الأعضاءِ الرجراجةِ، ثُمّ يقول:
ها قد مزّقْتُ الإرهابَ، مزقْتُ الأعضاءَ،
مزقْتُ المحروبَ المسعورْ،
فاذهبْ في ذاكَ النفَق الخارجِ من هذا التاريخِ،
اذهبْ في إرثكَ والدينِ الإرهابيِّ
ليبقى يعقوبْ(3).
يا يعقوبُ الحَجَلُ البريُّ، ويا يعقوبُ الأسباطُ،
ويا يعقوبُ القتلُ الحاضرُ، يا يعقوبْ.
أو تذكرُ يومَ طواكَ القهرُ بيوسُفَ؟،
زعموا أنَّ الذئبَ الملعونَ تصيَّدهُ،
(والذئبُ الملعونُ) رماهُ ببئرٍ مفتوحٍ
حتى الروحِ،
وجاء إليك كسيراً و حزينْ،
ليقولَ ويحلِفَ أنّ ظهيرةَ ذاك اليومِ تشهّى
لحماً بشريّاً، وتشهّى يوسُفَ، حتى كاد
يموتُ من الشهوةِ يا يعقوبْ.
أولئك أبناؤكَ من قتلوا يوسُفَ،
يوسُفُ ذاكَ الابنُ ليعقوبَ أخوهم،
وأنا لستُ أخاهم،
لست أبناً لأبيهم، يا يعقوبْ.
وقدْ مزقوا روحي، وَرَموني مرّات في البئر المهجورِ،
وقالوا: إنّي هرطيقٌ، إرهابيٌ، دَمُهُ مهدورٌ مطلولْ.
أخذوا سلّةَ فرحي، أخذوا قُبّةَ قُدْسي،
أخذوا الأرضَ على طولِ المتوسّطِ،
حتى وصلوا البيت الأبيض، وصلوا،
وافتتحوا في مركزِهِ سوقاً للَّحم البشريِّ هناكْ.
وقالوا في جُملةِ ما قالوهُ:
بأنّ الأرضَ فراغٌ، وهُمُ الملْءُ الأقْدسُ للأرضِ،
همُ طوفانٌ يقلعُ ذاكَ العفَنَ الأرضيَّ، ويَبني
بيتاً في الريح، مكاناً للذبحِ القُدسيِّ ومعبَدْ.
ومضوا في طرقاتِ الأرضِ،
اثنا عشَرٍ مِنْ أسباطكَ يلتهمونَ الفلواتِ،
واثنا عشَرٍ من أسيادي، وهمُ الأمراءُ
الرؤساءُ، مخاتيرُ الليلِ، مُلوكٌ،
وجهاءٌ، وسيوفْ.

وأنا الواحدُ والجمع المتفرّقُ،
قيّدني ذاكَ السَّيِّدُ، ورماني للسِيدِ
وللسبطِ، وقد غضّ الطرفَ قليلاً،
وأدارَ الظهر، لِتخفى أشلائي،
مزقي، كي يرتاحَ،
فلا يشعرُ بالذنبِ، ولا يشعرُ بالتقصيرْ.
اللهُ.. الله
ملوكٌ، رؤساءٌ، خمسونَ وَسَبْعٌ (4)، نِصْفُ الأرضِ غشوْها أبناءُ الـ...
واجتمعوا في أقصى الشرقِ هناكَ،
يصوغونَ بياناً وخطاباً، قنبلةً موقوته.
قالوا: الإرهابُ حرامٌ،
قالوا، بغدادُ حلالٌ للمحتلِّ، فإنَّ المُحتلَّ
سيُلبسُها ثوبَ العُرس،
ويلبسُها ثوباً للشهواتِ،
وبغدادٌ فتاةٌ يملؤها الشَبَقُ الصحراويُّ،
ودجلةُ لا يُروي غُلمتَها،
فهي حلالٌ للأوباشِ، حلالٌ للتجّارِ، حلالٌ للمحتلِّ القادمِ من غربِ البحرِ إليها، وحَلالْ.
وقالوا: إنَّ القُدسَ بما هي قُدسُ الأقداسِ،
وإنَّ الإرْثَ اليعقوبيَّ قديمْ.
وهنا غصَّ الحلْقُ الشيطانيُّ، أرادَ الشُرْبَ،
أرادَ الماءَ، لكيْ يُكملَ هذا المزمورَ
الذُلّ، ويخلُص من هذا الردِّ، وذاكَ الدفْعِ
وَتُهمتهِ بالإرهاب.

وهنا يا اللهّ.. هنا يا اللهُ..
وقدْ ظهر الواحدُ والجمعُ، وهذا القَوْسُ
الأبيضُ، والعدمُ الخالصُ، واللاشيءُ،
وهذا الموتُ النازلُ حتى الموتِ، وهذا الحوتْ.
ويأكُلني حتّى أفنى، يمضغني حتى الموتْ.
وأنا... أنتَ...،
وأنتَ كبيرٌ متعالٍ عالٍ، لا يصلُ الصوتُ،
ولا يصلُ السهمُ، ولا يصلُ الصاروخُ العابرُ والموتْ.
فاهبطْ يا ربيّ سُلَّم هذا الخلْق المحرورِ، وهذا
العبثِ الإعلاميِّ، وهذا الخَتَلِ الدهريِّ.
وإلا ... فاعلمْ أنّي المزروعُ قنابلُ،
والمزروعُ شُواظُ، وأني المتقولُ،
فهلْ بعد القتْلِ عقابْ؟
وهل يؤلمني أني إرهابيٌ وخرجتْ على قانونِ
الغاباتِ بموتي؟.
لا .. فاعلمْ يا إرثَ اليعقوبِ
ويا بيتاً أسودَ في غربِ البحرِ،
سأبقى في هذي الأرضِ دليلاً للأرضِ،
دليلاً للبحرِ، خطاباً للربِّ،
بأنّي قدْ قاومتُ الكُفْرَ، وقاومتُ الردّةَ،
قاومتُ الأسيادَ وقاومتُ السِيدَ،
وقاومتُ الذُلَّ وقاومت الليلَ وقاومتُ الموتْ.

وأني المنصورُ المنصورُ،
المنصورُ بصبري، والمنصورُ بروحي،
حتى لا يبقى غَسَقٌ داجٍ يملأُ هذي الأرضَ
بغاء وحرابْ،
وحتىّ تسطع شمسٌ، نورٌ يملأُ هذي
الأرضَ،
فيقومُ الميْتُ من القبرِ يُغنّي فرحانَ،
ويمشي تحت الشمس بهاءْ..
ويقومُ النخلُ تَدثّر بالياقوتِ وأعذاقِ التمرِ،
ويرقصُ دجلةُ مملوءاً شبقاً كونيّاً، ويقومْ.
وأقومْ أنا، ويقومُ الجمعُ المهزومُ المنصورُ
الواقف من زمن التنيّن يُراقبُ هذا
العُهر الكونيَّ، ويملأُ روحَهْ.
وتقومُ الأرضُ السيفُ المطرُ الشمسُ
الزرعُ،
وهذا الوجْدُ بروحي.
ويسحُّ المطرُ الهطلُ الهتْنُ،
وأمشي في طوفانِ الحقّ،
وطوفان الإنسان
وطوفان الله سلاما.
فسلامٌ للأرضِ بلا ذئبٍ،
وسلامٌ للأرضِ بلا قهْرٍ،
وسلامٌ للأرضِ بلا خوفٍ،
وسلامٌ للياقوتِ وللماءِ الفضّةِ والحَجَلِ
البريِّ،
وللعصفورِ الطالعِ من شُرفاتِ الصبحِ إلى
روحِ النبعِ
سلامْ
وسلامٌ للبانين وللزُرّاعِ، وللجوقةِ تُنْشدُ
أشعارَ الجّوالينَ، التفَّ الناسُ، جميعُ
الناس عليها، وَهُمُ من روحِ الأرضِ،
وروحِ الحُبّ وروحِ اللهِ ربيعْ.
وسلامٌ في روح الخلْق القادمِ
يأخذها كالعصفور إلى بابِ اللهِ
لتعزفَ هذا اللحن الكونيَّ، سلامٌ
وسلامٌ وسلامْ.

**

*(1) **القرن:** هنا يحمل أكثر من معنى، منها: مائة العام التي مضت، أو التي ستأتي بكل ما فيها وما زلنا في البدايات. أو أنّ القرن هو قرن ثورٍ مثلاً؟*

*(2) **السِّيد:** الذئب.*

*(3) **يعقوب:** هو ذكر الحجل البريّ، وهو النبي يعقوب: إسرائيل.*

(4) عدد الدول الإسلامية في العالم والتي شاركت مؤخراً في مؤتمر القمة الإسلامي المنعقد في ماليزيا أواسط تشرين الأول 2003.

□□□

أغنية القيامة

شعر : أسعد الديري-

سأدعو الشمس
كي ترتاح قرب قصائدي
لتبارك اللغة التي منحت نضارتها لعاشقها
لعل الزهر
يسفح عطره فوق الأغاني
لعل الغيم
يمشي في دهاليز المودة
ثم يهطل
-حاملاً جسد الخصوبة -
فوق أعجاز النخيل الخاوية
أقول الهاوية
ستبدأ في ابتلاع دمي
وتبدأ رحلتي نحو اليباس
فأبصر الحلم المسجى
فوق أرصفة المدينة
حين تفتتح القصيدة لحنها

ماذا تقول..؟؟
وهل سيجدي القول..؟؟
سيدة الخراب الآن..
تطلق في السهول كلابها المسعورة /الحبلى
بآيات الدمار
وها إني أراهم
في دروب الصمت
قد قصفوا النهار
وها إني أراهم
يلعقون دماءنا
وصراخنا يمتد من دار لدار
فأغرق في بحار الحزن
آن تجئ أغنيتي
لتقطف زهرة العشق المقدس
ثم ترميها
على بوابة الموت /الحصار

هي الأحلام دافئة تهب
على جهات القلب
تغتبط الجراح بأنها بلغت
أقاصي اليأس
واعترفت
بأن الفجر مكتظ
بديدان ونار
ومذ ظعنت مباهجنا
وأرخت للمنايا –بئس ما فعلت –أعنتها
تراخينا..
تراخينا...
تراخينا...
وأسدلنا الستار

** ** ** **

أقول: الصبر مفتاح الفرج
صبرنا..
وانتظرنا نجمة الصبح البهية
كي تجيء
لتوقد الأحلام فينا والمهج
وساحت من مآقينا
دموع اليأس
حين الخوف داهمنا
وأغلق دوننا الأبواب
فاختنقت رغائبنا
وتاهت في مهب الريح
قطعان من الكلمات
قد جاءت تواشج
بين رؤيتنا التي اتسعت
وبين عبارة ضاقت
إلى حد التفاهة
مذ تشتت حلمنا
وتمزقت أوصالنا
واستعذبت أشجارنا
هذا الذبول
هناك الآن
متسع من الوقت الجميل
ليبدأ الغيم الهطول
هناك الآن
متسع من الموت اللذيذ
ليبدأ الشهداء
أغنية القيامة
وها إني –سأعلنها –أرى
في كل طفل
ألف بارقة علامة

❑❑❑

ناي لرحلة الروح

شعر : محمد الفهد- سورية

في هذا الليلِ الموحشِ
إلاّ من أصواتٍ تُدمي إيقاع الذكرى
تسّاقطُ حولي أوراقٌ
أسماءُ صحابٍ كانوا قربي يوماً
وأناسٌ يزهرُ شعري حين
ينادي فيهم وجدَ الرؤيا
فأذاكرُ، كيفَ التمعت في أعينهم
أحلامٌ، أزهارٌ وقصائدُ
كيف ارتحلَ الكونُ بهم
حتى سقطَ الظلُّ على الأسماء
في هذا الليل الموحش
جمر يحرقني
وعفاريت الوقت تنادي الخوف
الساكن في كل الأشياء
فأراني المشدودَ إلى سفرٍ في الذكرى
علَّ زماناً يرحمني في هذي اللحظة
يخرجني من تأويلٍ وبكاءْ
حتى صارتْ أيامي دلواً يغرفُ مبخرةً
ما كانَ عيوناً، ما كان حنيناً
ما كان نساء
في هذا الليلِ الموحشِ
يبكي الشبَّاكُ على روحي
حين مددتُ أصابعَ قلبي
كي أجني بعضَ حنينٍ
رائحة العشب الممطرِ
شيئاً من عبق الأنثى
أو صوتاً من ريح الشهوةِ
بعضَ ربيع بعضَ هواء
فالليلُ الموحش يفتحُ جرحاً، أسئلةً
أو غربةَ دهرٍ
حينَ تضيقُ الأرض بنا
وأنا ما زلتُ رماداً، لم يوقظْ طيراً
لكنْ حينَ انهدمتْ جدرانُ الروحِ
وجاءَ الزحفُ دروعاً

ماتَ الأخضرُ والرؤيا
فانكسرتْ فيّ الأصوات
تقطّعَ دربُ الحلمُ بنا
حتى صرنا أغراباً
تجفلُ هذي الأرض بنا
ما عاد الغيم يزنّر فينا اللحظةَ
بل صارَ حديداً، ملحاً، يتبخر منه اللحمُ
وينفثُ فوق الألمِ الصاعدِ
شيئاً أحمر،
هل هذا طالعنا
أم نزيف حبيبٍ، يسكبُ دمعاً
فتصيرُ دماءْ
في هذا الليلِ الموحشِ
والخيباتُ تجيءُ تباعاً
أسألُ: هل أكملنا كلَّ الحزنِ المرسومِ
لهذي الأرضِ، كنا
حتى نجني ما صرنا فيه
جسداً معروضاً،
نايًا يرسمُ خسراناً
قولاً مرتعشَ البحَّةِ
جدراناً تنضح أشعارَ رثاءْ
هذياناً أو حذراً
أشلاء تحمي أشلاءْ؟!!
في هذا الليلِ الموحشِ
يزدادُ الخوفُ المرسومُ على دنيا الأشياءِ

لأنظرَ في بابِ البيت
في أحوالِ الساعة
أصعدُ جنّازَ الوقتِ
أدنو من شجرٍ يرمي فينا
ورقاً أصفرَ، يرمي نوحَ الشعراءْ
فأحاولُ أن أتسلى في صوتي
لكني حينَ رفعتُ الصوتَ غناءً
فاجأني دمعٌ في الروح وفي الرؤيا
فاجأني الصوتُ المبحوحُ بدمعي
كان بكاءً فوق بكاءْ
فاجتمعتْ أقفاصي الصغرى
كي تصبح قفصاً من ذاك النهرِ
بوادي الشرق
حتى طنجةَ في غربِ الهمِّ
فاشتعلتْ في مئذنةِ القولِ
بقلبي، عيدانُ الصحراءْ
في هذا الليلِ الموحشِ
أسمعُ قيساً يشحذُ شعراً من ليلى
ويغني كي يرمي طيراً في نهديها
ظلاً في ضوءِ جدائلها
ريحاً سكرى فوقَ مدائنِ عينيها
خذني يا زمنَ العشاقِ إليها
وأرقْ مني بعضَ دماءٍ
فُسدت في الحضرة
واكتبني سفراً لا تطفئه الأوقاتُ

ولا نارُ الحرب
ولا صوت الدبابات
على أبوابِ البلدانْ
خذني حتى أصغي للأرض تجمّع
ميراثَ الروح، وتُدني مريمَ من راحتنا
خذني من هذا الوقتِ الساكنِ دوماً
طيّرني علّيْ أقطفُ
بعضَ غيومٍ في شفتيها
وأصارعُ شيباً في طرفِ الرأسِ
خريفاً فوقَ العينِ
مذبحةً قربَ الدارِ
والعتمَ الساكنَ في كل الأنحاءْ
حتى غابَ الوقتُ عن السامعِ
غابتْ عنّا الألوان
خذني يا قيسَ الرحلةِ دمعاً أو سفراً
ما عادَ لقلبيَ من دربٍ
في هذي الأزمان
خذني علّي أجني شيئاً آخر
ومضاً لسرابٍ آخر
دلواً ينضحُ غيرَ القهر بقلبي
ضلعاً لا تسكنه النيرانْ
لكني أسمع قيساً يندبُ
كالصفصاف صباحاً
كامرأةٍ شقّتْ صدرَ الصوتِ مساءً
حملتْ تابوتَ بنيها
كحصانٍ أتعبه الجري
فجنى كلَّ الخيباتِ كروماً
حتى ما عادَ لهذا العمر زمانٌ غيرَ النوحِ بعيداً
أو ما تركَ الوجدُ من الرؤيا
والعتمُ من الضوءِ
حتى صارَ بكائي
أوقاتاً أزماناً تندبُ أزمان
لكني أسمع قيساً في قلبي
يرمي للمعنى بعضَ شتاءٍ أو بعضَ غمامٍ
ويُهجي عتمَ العمر
طيورَ الريح زماناً
ميراثَ الحلم الساكن
حتى لكأني أسمعُ قلبي يخرجُ من قلبي
ليشمَّ حريقَ الوديان
فاندبْ يا قيسَ الذكرى
كي نسمعَ صوتَ بكاءِ الأشجارِ علينا
وتساقطَ نارِ الأحزانِ بنا
ونحسّ بثقلِ الرأس من الهذيان
واندبْ حتى ينأى هذا الضلعُ
المثقوبُ بجمر اللهفةِ
حين يحاولُ أن يُدمي لحناً
ويصيحَ بجسرِ الكرخ جهاراً
أن يرمي فينا النسيان
واندبْ يا قيسَ العشقِ ليالٍ كنَّا فيها
حتى صارَ القلبُ مدائنَ من ذلٍ

لا تعرفُ غيرَ الخسران
ما عادت بغدادُ الكبرى
تُرخي سحرَ الليلِ
تُوقظُ غفلةَ وقت في جسدِ الأيام
ما عادتْ ترسمُ صوتَ اللحنِ بشطّ الماءِ
فتتركُ في الشطّ المهموم
بقايا صوتٍ من صياد
تركَ المجذاف على وجع الماء
ونادى عشق البلدان
ما عادت بغدادُ الشعرَ المنسوجَ بروح السيّابْ
ما عادت نخلاً يسمعُ صوتَ المخنوقِ
أو وجعَ العشاق بشارعها
أو تدركُ سراً غلّفه السمكُ المسكوفُ
فتعالى صوت من قدح مغناجٍ
وانكشف السرُّ عن البستان
ما عادت تأخذ زائرها نحو النوّاس
ليدفع كأس الخمرةِ
ثم يصيح بأعلى الصوتْ
يا نهر الأحلام ترفقْ بالعاشقِ
حين تضيق بساحته الأبدان
ما عادت توقظ جرحاً، ليلاً يأخذنا
لنفكَّ قميص الأنثى
حتى يبدو زهر اللوز
في أحلى عنوانْ
ما عادت فوق زنود السرّ تنامُ
صارت كشفاً في القتل
سجناً في الشطآنْ
فاندب يا قيس اللحظة روحي، عمري
كي أسكرَ أكثرَ أكثرْ
وأصيحَ بأعلى الصوتْ
إني منذورُ الخسرانْ
صفصاف يُرخي موتاً
تابوتٌ شاخ من القربانْ
ما عادت بغدادُ الضلعَ المستور بصدري
صارت صوتاً للحرب
وقتلاً للحاء الأنثى
تهرأ للإنسان
فاندبْ يا قيسَ الذكرى جمرَتنا
فأنا ما عدتُ أفرِّقُ بينَ الندبِ
وهذا الخسرانِ بروحي
لا أملكُ من رأسي غيرَ سرابٍ
أهذي حين صيّرني هذا الحزنُ دخاناً
عيداناً تشعل عيدان

❑❑❑

منسيّة حتى تراك

شعر: سمير رافع-

المسافر الصغير

النُّور حيث أنتِ
والمسافرُ الصغيرْ....
وكلُّ ما يدورُ حول خَصْرِهِ
من الوعودِ الرَّيِّقاتِ
حيثُ أنتِ،،
كان في دفتره
تَضَرُّجٌ مُخبَّأٌ
وكان ثَمَّ مرفأٌ في كَفِّهِ
تَؤُمّهُ القياصرهْ.....
لم يكتشفْ سواكِ دفْءَ حِضْنِهِ
ولم يقلْ سواكِ عنهُ
إنّه الأخيرْ.....
نَأَتْ خطاكِ الباردات
وانطوتْ غمامةٌ
واللّوزٌ غابَ في فضاءٍ داكنٍ
لَمّا سَرَقْتِ نِعْمَةً
هناك غابِ ِرةْ.....
خَجِلْتُ من قُصاصَةِ العَرْشِ
التي وَشَتْ
وصادَفَتْ رُقاكِ
تحت قوسٍ مُتْعَبٍ
فَلْتَجْعلي رسائلي وِشايةً
واتخذيني عابراً
مَرَّ سريعاً بِمَحافِلِ الأَميرْ....
طِيْبي إذن
قد تفتحُ الريحُ خُطاكِ
ذات يومٍ مُوْصَدِ
وقد أطير....

باب النهار

تَنَزَّهَ بابُ النهارِ إليكِ

وحين الْتَفَتُّ
وَجَدْتُكِ تَخْتَلِسين شُعاعَ الصَّباحْ....
تَرَجَّيْتُ مِنْكِ التوقُّفَ
عن طَعْنِ حُلْمي
وقد أَفْلَتَ النُّوْرُ
ما نَدَّ عنكِ كلامٌ حصيفٌ
ولا كان غير الهُلامِ
فيا أيُّهذا الهوى المُسْتباحْ.....

باب الليل

أَفْرَغَ النّورُ أنْفاسَهُ تَعَباً
ورمى آخر الوَضَحِ المُتَبَقّي على جِلْدِهِ
راغباً باقْتِفاءِ خيالٍ صديقْ....
عندما كنتُ طِفْلاً
بكيتُ على باب أنثى
ومازال في البالِ
كيف التقطْتُ ضفيرتَها
لم تُمانِعْ
وأيَّدَني الليلُ يومئذٍ
بالسلامِ الرَّقيقْ....

أبواب لذروة

منهارة

أَقْمَرَتْ عيناكِ في ليلِ حُدودي
عندما ارتدَّ البَريدْ...

لم يصلْ قَبْلُ بريدٌ يخلِطُ الدُّراقَ بالتفّاحِ
في وقتٍ يُسَجِّيْ بذْرَها
طِيْنٌ من الأهوالِ مَرَّتْ
حينما مَرَّ بأبوابِكِ طِفْلٌ من حَديدْ....
قُلْتُ كوني
جاءَني من دفتر الأوهام نَجْمٌ
ما اكتفى بالضوء حِمْلاً
جاء مَهْدِيَّاً إلى مَعْصَرَةِ الزَّيْتونِ
صَبَّتْ وَجْدَهُ كَفُّ غَريبٍ
ها غريباً صِرْتِ
ما بَعْدُ تصيرينَ
كأني ما عرفْتُكْ.....
فاشربي كأسيَ عند الأهل
عندي ما فَعَلْتِ
الآن وقتُكْ .....

مِجيْؤُكِ بابٌ

أُطِلُّ على قلبِ أنثى
ولا تَعْتَرِفْ.....
أَحُوْكُ بذيلِ ضفيرتِها وردةً من حليبٍ
أشُدُّ جِمالي ونوقي إليها
وأزعُمُ أني جميلْ
فَتَنْهَرُ راحلتي وتردُّ الهدايا
وفي ذاتِ مَرّهْ
على حين غِرّهْ

دُفِنْتُ كما كنتُ أوصيتُ في باب دارتِها
وهناك على باب قبري وكنت وحيداً
أتى صوتُها وَشْوَشاتٍ
تقولُ انْصَرِفْ .....

مساحة الانتظار

أيقظيني إذا كنت تعتزمين الرحيل
لأمسَحَ عن وجنتيكِ بقايا القُبَلْ ...
لو تَدَرَّجْتِ في مَعْبَرِ الروح
يا شمعتي
نَشَلَ الوِدُّ ألوانَ عَجْرَفتي المارِقَهْ ...
دونَ ذاك المكانِ الذي كنتِ تفترشينَهُ
ألفُ جَمَلْ ....
وهذا التوهُّمُ
وهو لذيذٌ
يحوكُ لأجلِكِ رِيْشَ الحمامَةِ
من رعْشةٍ سابِقَهْ ......

الباب الأخير

أتذْكُرُ عيناكِ بابَ المكانِ الأخيرِ
هناكَ
وقفنا نَعُدُّ الخيولَ بأرْسانِها
أغلق الضوءُ عينيه
في سَكْتَةٍ من حديثٍ ضئيلٍ
عن الموت هَدْهَدَةً
واستبان بأن الظّلالَ تنوسْ.....
لَكَمْ فاض ريقُكِ منّي
يداكِ مُشَبَّكَتانِ على رُكْبتي
وانْجَرَفْتُ إلى وَطَنٍ مِنْكِ لو تذكرين
تَنَبَّهَ طفلانِ
يكتشفان معاً
أن بَوَّابةَ القَفَصِ الذَّهَبيِّ مُفَخَّخَةٌ
ثُمَّ إنّ ارْتِجالَ الأمانيّ في الليل مَضْيَعَةٌ
ثُمَّ إن المباهِجَ كانت حُدُوسْ ...

❑❑❑

فاكهة الموت

شعر: محمود علي السعيد- فلسطين

*من أَينَ ينطلقُ البكاءُ سعيدُ
ما عادَ في طبقِ الدموعِ
رصيدٌ
*كلُّ الذينَ جوانحي أَسكنتهم
غابوا لينزفَ بالرثاءِ
قصيد
*كم كنتَ للعهدِ القديمِ مجدداً
وبروعةِ العبقِ الشفيفِ
تجودُ
*للشعر تمطرهُ بوابلِ قبلةٍ
والليلُ من فرطِ الهُيامِ
يعيدُ
*كنّا إلى حقلِ الغوايةِ نشتكي
وجعَ الملامةِ
والقلوبُ جنودُ
*نتقاسمُ الأنَخابَ في بحبوحةٍ
فتذوبُ خلفَ الضفتينِ
حدودُ
*تُهدي إليَّ منَ الصبابةِ شمعةً
والهمسُ في قلقِ النهارِ
شريدُ
*الأَصدقاءُ إذا اغتنيتَ تحلقوا
وعليكَ في قوسِ القضاءِ
شهودُ
*عاشرتُ أَربابَ الفصاحةِ موقداً
لأَمانةِ الأقلامِ
فيكَ أُشيدُ
*تقصي المتاعبَ عن خطوطِ مسارِنا
ولوقع خطوكَ في الرمالِ
نشيدُ
*وتقولُ أَخلصَ ما يشنّفُ مسمعي
وفريدُ صدقكَ في الوفاءِ
فريدُ
*زهدٌ بما تهبُ الحياةُ لطالبٍ

وقناعةٌ خلفَ الوجودِ
وجودُ
*وتعففٌ عن كلِّ لوثةِ أَحمقٍ
العبدُ في قاموسهِ
معبودُ
*الذاتُ تنكرُ حقَها بوداعةٍ
وبطيفِ أَحلامِ الصّغارِ
تسودُ
*خجلٌ ولا أَندى إذا شطحتْ به
قربَ الجداولِ في الصّباحِ
ورودُ
*المقعدُ الليليُّ في جلساتنا
ضجّتْ به الأشواقُ
وهو قعيدُ
*فرنا بمهجةِ روضهِ متسائلاً
عن بلبلٍ أودى بهِ
التغريدُ
*عن فارسٍ جمعَ المناقبَ جهرةً
للعاشقينَ إلى الوصالِ
بريدُ
*أوراقهُ تشكو الأَحبة قلةً
من حرقةِ القبلاتِ
وهي تزيدُ
*لم ينسَ أرضَ الرافدينِ عراقةً
وعروشُ أَنظمةِ النفاقِ
سجودُ.
*للقدسِ في عرسِ المروجِ ربيعُها
منها إليكَ من الجمالِ
قدودُ
*أحببتها دهراً وحبكَ قاتلٌ
وجوادُ قربَك في السّباقِ
بعيدُ
*كنّا نريدكَ أَن تظلَّ عباءةً
بالدفـءِ تلهجُ
والرحيلُ يريدُ
*إن فاضَ قبرُك باللآلئ حبةً
يخضّلُ في غسقِ الدجى
عنقودُ
*أُنبيكَ مهما الهجرُ أَعلى موجَهُ
ستظلُ تُقرئكَ الأَمانَ
عُهودُ

(1)- كلمة اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين (لجنة حلب) في حفل تأبين الشاعر الصحفي محمد سعيد فخرو من أسرة تحرير جريدة الجماهير.

❐❐❐

عالم القصة

الخريج

قصة : صبحي فحماوي- الأردن

كان الحارث السبهللي يتأمل نفسه في المرآة، لم يكن يظهر منه سوى خلفيَّة ملابسه السوداء، في محيط مظلم، يغلف المكان بهالة من الغموض المكفهر! كان يحدث نفسه حديثاً محزناً: ((للأسف صرت الآن خبيراً بهذه الحياة المعقدة أيها الحارث، صرت تعرف أن تأكلها وهي والعة! قالت لك المديرة روزا:

(أنت تعرف كيف تأسر النساء يا حارث!) صرت تفهم كيف تتفحص وتعاين وتنتقي، حسب أحدث المواصفات، من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، هذه المرأة، كعبا قدميها مستديران من الخلف، (يقطعان البركة من البيت) وتلك الحسناء، عيناها بحيرتان زرقاوان! وأنت فيهما تغرق تغرق! النهدان الضخمان ليسا جميلين، والضامران أيضاً! وكما قلت الراقصة اللولبية مهلبية؛ (خير الأمور الوسط)!

قال لي أبو إبراهيم عندما ذهب ليخطب عروساً لابنه إبراهيم:

(وجدنا صبية جميلة لا ينقصها شيء سوى أن نهديها كبيران.) قلت له:

. وهل النهدان الكبيران، يعيقان زواجاً يا أبو إبراهيم؟! فقال:

(يا عمي، النهدان الكبيران يترهلان بسرعة، وأما النهدان متوسطا الامتلاء والاستدارة، فهما يبقيان ممتلئين نضارة وصلابة، فترة أطول من العمر.) ومن يومها عرفت مواصفات النهدين، ومن امرئ القيس، عرفت أن بطن المرأة الضامر أجمل من الكرش الممتلئ، لقوله:

(هصـــــرت بفــــودي رأســـــها فتمايلـــــت علـــــي هضـــــيم الكشـــــح ريَّـــــا المخلخـــــل!)

ليس هذا هو بيت القصيد.. فأنت يا حارث صرت خبيراً بكل شيء؛ ففي تجارة الأراضي صرت تميز بين الوسطاء الصادقين وبين النصَّابين، الذين يبيعونك أنت وأموالك، وأنت مثل الأطرش في الزفّة...! ومنذ أن بنيت بيتك وتاجرت بالعمارات ذات الشقق السكنية، صرت تعرف كيف تتحاشى غشَّ المهنيين والحجارين والبنائين والدهانين والقصارين والبلاطين والكهربائيين والحدادين والنجارين وصانعي شبابيك وأبواب الألمنيوم والألكتروميكانيكيين والسباكين وفنيي أجهزة التدفئة والتبريد والمطابخ الجاهزة والمصاعد المتحركة وعالم المفروشات والستائر والحدائق وأعمال المجاري...... صرت تعرف كيف تتخلص من جشع سائقي الرافعات والجرافات والشاحنات وسائقي سيارات الأجرة.. للأسف صرت الآن خبيراً بكل شيء يا حارث ... صرت تعرف كيف يصل الأشقياء المستوزرون إلى سعادة مناصبهم، وكيف يخرجون من بين الثوار والمناضلين والرافضين؛ يزاودون عليهم، ثم يبيعون رفاقهم في سوق النخاسة، ثم يقعدون على بطونهم خانعين.. صرت

تعرف كيف يركِّع الشرسون المستقوون، الجميلات من نساء المستضعفين في الأرض، فيأتين إليهم صاغرات راكعات، طالبات مساعدة مؤونة الشتاء لأطفالهن، حيث لم يبق أمامهن سوى أن يأكلن بأثدائهن كالأمات..... للأسف صرت تعرف كل شيء يا حارث؛ صرت تعرف كيف يحقق التجار زيادة أرباحهم، وتعرف من أين تستورد وإلى أين تصدِّر، وصار معك رأسمال يجعلك قوياً في السوق، ومطاحناً للحيتان الكبار، كل في تخصِّصه... في المرَّة القادمة، لن يضحك عليك أحد... ستعرف كيف تسافر لطلب التجارة والسياحة ولو في الصين... وكيف ستقتصد وتنفق أقل المصاريف، وتتعرف هناك على كل المعالم الصناعية والتجارية والسياحية التي تريد معرفتها، سيكون معك مرافق أو مرافقة، تدلك على كل شيء تشاهده وترغب التعرف عليه، وستفتح أمامك كل متاحف البلاد، وتزور برفقتها نادي الجميلات النائمات ... صرت خبيراً بالسوق المالي، وكيف تدرس حال الأسهم الهابطة، ثم تشتري الصاعدة منها، وتعمل لها دعاية، فترفع أسعارها، ثم تبيعها دفعة واحدة... صارت السوق المالية تقوم عندما يقوم الحارث، وتقعد عندما يقعد الحارث... صار مجرد مرورك باتجاه سهم، يرتفع سعره فوراً، ومجرد سخريتك من سهم، ينخفض فوراً ... صرت خبيراً بالنقابات والجمعيات والاتحادات، وكيفية الصراع الحزبي والجبهوي، والفئوي والعنصري والديني، والسلطوي والثقافي، والشخصي والمزاجي داخل كل مؤسسة... وللأسف صرت الآن تعرف كيف تعوم داخل هذه المؤسسات، وتحقق أهدافك... صار لديك القوة لدعم هذا والتآمر على ذا، وإنجاح هذا وإسقاط ذاك.. صرت خبيراً في الأفراح والأتراح، وتعرف أن البقاء لله وحده... صرت تشارك في جاهات الخطوبة، وتحضر الأعراس وتراقب الأطفال منذ ولادتهم وحتى تخرجهم من المعاهد أو الجامعات، وعملهم في الميدان، صارت لديك الخبرة في تشكُّل شخصيتهم وهم يكبرون، وكيف يتغيرون أثناء المهنة؛ فتنبت لبعضهم أزهار، وللبعض الآخر أشواك، أو حساسية قد تؤدي للتسمم!

للأسف يا حارث إنك صرت الآن تعرف كل شيء عن مهنتك، وتعرف شيئاً عن كل شيء، صرت تعيش الآن (من غير ليه!)، صرت الآن تعرف كيف تستخدم أرقى الحمامات، والجاكوزي والبخار والساونا، وبرك السباحة ورياضة النوادي، والكمبيوترات والهاتف النقَّال، وتعرف جيداً ركوب السيارات والطائرات، والفرق بين التدريس الحكومي والتدريس الخاص، وبين مياه ينابيع أيام زمان النقية، ومياه اليوم الملوَّنة بالمجاري في كل مكان.. صرت تعرف (طعم فمك) كما يقولون.... وتميِّز أنواع الأطعمة والمشروبات والفواكه اللَّذيذة، وغير الشهية، الصحية منها، والمضرة... للأسف أنت الآن تكتشف أنك ذو معرفة تامَّة! فإذا طلبت الآن شيئاً فسوف تطلبه حسب الأصول. لن تكون مغفلاً بعد اليوم، فلو خطبت عروساً لك اليوم، فسوف لن تقع في المطبِّ الذي وقعت فيه، عندما وافقت على خطوبة زوجتك أم أولادك، سوف تكون عروسك الجديدة بنت أصول... ستكون قادراً على توظيف نساء الحي للبحث عن أجمل فتاة، أهلها محترمون ومتدينون وأغنياء، وستعيش مع الفتاة، ما لا يقل عن سنتين من العلاقة الشخصية القريبة، قبل الزواج منها، للتعرف على أخلاقها وسلوكها وعقليتها، وإدارتها وذكائها وتدبيرها المنزلي، وتطلعاتها وطموحها ومدى نظافتها، وستتأكد ما إذا كان لعرق جسدها رائحة، وما إذا كانت تشخر أثناء النوم، وما إذا كانت لئيمة وحاقدة، أو مسامحة فرائحية، أم نكدة، شغِّيلة أم كسولة، تفضِّل العمل المعطاء، أم الركون إلى البيت، والقعود فيه، تحت مظلة الشغَّالة والحارس... ستعرف عنها كل شيء؛ هل لها توجهات للعشق خارج لمنزل؟ أم أنها بريئة وقانعة في عشقك، أنت وحدك لا شريك لك! للأسف الآن أنت تعرف كل شيء! عندما تخطبها، سيكون عدَّادها على الصِّفر، مثل السيارة المشتراة من الوكالة، عدَّادها على الصفر (عالزيرو) كما قال لي (حلاقي الخاص) ذو الخمسة وسبعين عاماً، قلت له:

. عمرك خمسة وسبعون عاماً، وما زلت تقف خلف الزبائن، وتحلق لهم؟ قال:

. وسأتزوج فتاة ابنة ثمانية عشر ربيعاً، ويكون عدَّادها (عالزيرو)...

من ذلك العجوز، فهمت معنى عبارة (عالزيرو)!

للأسف إنك الآن تعرف كل هذا يا حارث، وأنت تنظر إلى المرآة، فتشاهد التجاعيد تتشابك على وجهك، والشَّيب

يصبغ شعرك باللَّون الأبيض، وعينيك منطفئتين، وسماكة نظَّاراتك، كسماكة نعل حذائك، وعكَّازك المدعَّم بطبعة جلدية من أسفل، تمنعه من الانزلاق، كي يحميك من الوقوع أيها العجوز المعتَّق!.... نسيت يا حارث أنك الآن على أبواب الثمانين خريفاً، وأنك تتعاطى أدوية كثيرة للمحافظة على بقايا تواصل عظامك ولحمك، وشرايينك وقلبك، لتبقي روحك على قيد الحياة، وأن زهير بن أبي سلمى، قد قال فيك بيتاً من معلَّقته ذائعة الصيت؛

(سـئمت تكـاليف الحيـاة ومـن يعـش ثمـانين حـولاً لا أبـا لـك يسـأم!)

نسيت أيها الحارث أنك وقد عرفت كل شيء، فأنت على أبواب التخرّج النهائي!))

انتبه الحارث إلى أنه لا يزال واقفاً أمام المرآة، فحرَّك عصاه، ذات الطَّبعة الجلدية، وثبَّتها على الأرض أمامه، ثم مشى مبتعداً!

❑❑❑

امرأة غير عادية

قصة: أحمد زياد محبّك- سورية

أنهض من قيلولة الظهيرة، أنظر إلى الساعة، وإذا هي السادسة، لا بأس، لم أنم سوى ساعة، هذا يكفي، في كل مرة أنهض وأنا أحس بالإعياء أو التحطم أو الثقل، أو أشعر بالاكتئاب والحزن والقهر، هذه المرة أنهض ولا شيء من هذا ولا ذاك، شيء جميل، ولكن لا شيء يسر أيضاً، لن أخرج إلى أي مكان، سأبقى في البيت، إلا إذا ألحت علي زوجتي، سأكتب قصة جديدة، لدي فكرة تشغلني منذ يومين، إذا لم أكتبها اليوم ضاعت.

تدخل زوجتي قائلة:

–القهوة في الشرفة جاهزة.

أخرج إلى الشرفة، نسمات الأصيل الناعمة تحمل إليَّ عبق القهوة يمازجه شذى زهرات الفل والياسمين من شجيرات صغيرة صفت على سور الشرفة، نداوة البلاط الرطب وقد غسلته زوجتي بالماء فأغرقته، وتركت فيه بقايا ترطب النسيم، تزيد الجو ألقاً، تقعد قبالتي على كرسيها المعدني ذي الشرائط الحمراء، هو كرسيها المفضل، أنا لا أحتله، أنا أقعد دائماً في الكرسي ذي الشرائط الزرقاء، أحياناً أحاول مضايقتها، فأقعد في كرسيها، ولكن سرعان ما أتخلى عنه، إذ تقنعني بقولها: والله غايتي أن تراني قاعدة فيه، المهم أنه يحملني بشرائطه اللدنة، فلا أحس بثقلي، أشعر كأني محلق في الهواء، كأني في حالة انعدام الوزن.

أشعة الشمس المائلة إلى الغروب تنثال على واجهة العمارات المقابلة، فتتألق النوافذ والشرفات كالعسل، زوجتي تصب القهوة، ومعها يتهادى اللحن:

ولمــــــا أكــــــــون ويــــــــاك   هـــــــايم فـــــــي بحـــــــر هـــــــواك

مـــا اعـــرفش إيـــه فـــات مـــن عمـــري

في بعض الحالات أشعر بفيض من السرور، أحس بالكون رحباً جميلاً، كأنني فراشة أحلق، وفي بعض الحالات يعتريني الاكتئاب، كأنني خفاش معلق من رجليه، رأسه يتدلى إلى أسفل، والكون كله ضيق معتم، ولا مبرر لهذا الشعور أو ذاك، ولا سبب.

يرن جرس الهاتف، أنهض إلى غرفتي، ثم أرجع، وأنا في حيرة.

تسألني زوجتي:

–ماذا بك؟ من الذي اتصل؟.

أقعد في الكرسي، أثني جذعي إلى الأمام، أتناول فنجان القهوة، أعيده إلى موضعه من الطاولة الصغيرة المدورة،

أرجع بالكرسي إلى الوراء، أحس به غير مريح، أود لو أنهض، آخذ فنجان القهوة ثانية، أرشف منه رشفة واحدة، أحس بصمت زوجتي ثقيلاً، يزداد ضجري، ليتها تسألني أو تتكلم، أم كلثوم تردد:

أنـــــــت النعـــــــيم والهنـــــــا أنـــــــت العـــــــذاب والضـــــــنى

والعمـــــــر إيـــــــه غيـــــــر دول

أتكلم:

–سيدة، اطلعت على مجموعتي القصصية الأخيرة، تدعوني إلى فنجان قهوة، والآن، بعد ساعة، في السابعة.

–أين؟

أنهض، أطل على الشارع، أنظر إلى الساعة، أجيب:

–في شرفة فندق الشاطئ.

–كنت أتوقع كعادتنا في المساء النزول معاً إلى السوق.

–وهل تريدين شراء حاجة؟.

–لا أبداً. فقط لمتعة التجوال معك والتسكع، قد نرى شيئاً ضرورياً فنشتريه، ولكن ليست الغاية شراء أي شيء.

أصمت، أمسك سور الشرفة، أطل على الشارع، أميل إلى أسفل، أطل على شرفة الجيران، أمسك زهرة قرنفل متفتحة، أهم بقطفها، أتركها.

–ما اسمها؟

–لم تذكر اسمها، وأنا نسيت سؤالها.

–وكيف ستعرفها؟

–ستنهض إلى لقائي فور دخولي؟

–لعلها صحفية تريد إجراء مقابلة؟

–لا أعرف، لم تقل شيئاً من هذا.

–هل هي من بلد آخر؟

–لا أعرف.

–ما لهجتها؟

–كانت تتكلم العربية الفصيحة، لم أستطع تبين لهجتها.

–هل اعتذرت لها؟

–لا

–هل وعدتها بالمجيء؟

–لا أذكر بالضبط ماذا قلت لها، أذهلتني، تقريباً، المفاجأة.

عدت إلى الكرسي، ألقيت نفسي فيه، أخذت فنجان القهوة رفعته إلى فمي لآخذ منه رشفة، ولكن سرعان ما أعدته إلى موضعه.

تتكلم:

–اترك هذا الفنجان فقد برد، أسرع إلى لقائها، لتشرب هناك فنجان قهوة جديداً ساخناً.

ابتلعت كلماتها، كأنني أبتلع حبة دواء مُرة غير مغلَّفة، صمتت، لم أنبس كلمة، نهضت، دفنت غضبي، وقفت مسنداً ظهري إلى سور الشرفة، قلت لها:

–لن أذهب، هيا، هيئي نفسك لنذهب إلى السوق معاً.

–أرجوك لا تغضب.

–كيف لا أغضب، وقد قلت لي ما قلت.

–والله لا أقصد أي شيء، كلامي عادي جداً، ولكن نظرتك أنت إلى الأمور غير عادية.

–نعم، أنا كل شيء أراه غير عادي.

–اذهب إذن إلى مقابلتها

–كوني معي.

–ليس من اللائق، ماذا ستقول عني أو عنك؟

–لن تقول شيئاً.

–بل ستقول جبان، يخاف من زوجته، أو زوجته غيور جداً، لا ثقة لها به.

–سأتصل بحازم لأشاوره.

أنهض، أمضي إلى الداخل، وهي تقول:

–لا تشاور أحداً، اذهب إلى لقائها، وفي طريق العودة اشتر لنا جهاز هاتف لاسلكي.

أخبر حازم، فيجيبني:

–إذا كانت من داخل البلد وقد دعتك إلى فندق الشاطئ فهذا يعني أنها غنية، ربما كانت أرملة رجل ثري، تبحث عن أديب مثلك يكتب عنها، لعلها تطبع لك مجموعة قصصية على نفقتها، وإذا كانت من بلد آخر، فنزولها في فندق الشاطئ دليل أيضاً على غناها، لا تقصر في عقد صفقة معها، قد تكون فرصة العمر، وعلى كل حال خذ عنوانها ورقم هاتفها، حتى لو كانت من البلد، أنا أنتجت في معملي قمصاناً نسائية جيدة، أحضرت طرازها من إيطاليا، لعلها تساعدنا على ترويج البضاعة، ويمكن أن نصدر لها بعض العينات إذا كانت من خارج البلد، المهم أن تستفيد أنت، وأن تفيد.

أرجع إلى الشرفة، زوجتي في كرسيها، تجلس بهدوء تام، ترفع هي أيضاً فنجانها إلى فمها، تمتص من حافته كل ما فيه من بقايا ورواسب، عادة أكرهها فيها، منذ ثلاثين عاماً وأنا أكره فيها هذه العادة، ولم أستطع تحويلها عنها، كما لم أستطع تقليدها.

يزداد ضجري، أود لو تنهض غاضبة لتمنعني من الخروج، أو تسألني على الأقل رأي حازم في الأمر، ترى ترددي وحيرتي، فتتكلم:

–لماذا أنت قلق؟ الأمر عادي جداً، اذهب إلى لقائها، وتصرف التصرف العادي.

أروح في الشرفة، وأجيء، أسألها:

–ولكن ما معنى عادي؟ في فرنسا من العادي جداً إذا التقى رجل بامرأة أن يكون السلام قبلة على الوجنتين.

–وهل هي فرنسية؟ أم هل أنت الآن في فرنسا؟

–ما رأيك هل أحلق ذقني؟

تنظر إليَّ، تتأملني، ثم تقول:

–ذقنك نابتة، من اللائق أن تحلقها، فأنت ذاهب لمقابلة سيدة.

–أنا أرى أن أذهب كما أنا، حتى تشعر أني غير مهتم بها، وأني ذاهب هكذا من غير مبالاة، حتى إني سأذهب بقميصي الذي كنت أرتديه في الصباح.

–هذا يعني أنك لا تحترم المرأة، أو أن زوجتك لا تعنى بك، على العكس، هيا احلق ذقنك، وسأختار أنا لك أجمل قميص من بين قمصانك، وسأضع لك "البروت" العطر الذي أفضله أنا.

–وهل من الضروري أن يكون ذوقها مثل ذوقك؟

–أنا أعرف، هذا هو العطر الذي تعجب به معظم السيدات.

أمام المرآة، وأنا أحلق ذقني، وإذا على الهاتف صديقي منير، أكلمه والصابون على ذقني:

–أود أن أستشيرك، تلقيت دعوة من سيدة إلى فندق الشاطئ.

ويرد على الفور:

–رائع جداً، اطلب أفخر أنواع الطعام، وأغلاها، اطلب الأطعمة الإيطالية أو الفرنسية، بل الفرنسية، لا تطلب أي صنف من الأصناف العربية المألوفة، واطلب أفخر أنواع المشروب، لا تخجل ولا تتردد، ما دمت مدعواً فلتطلب من تشاء، المرأة تحب الرجل النهم إلى الطعام، أنا أعرفك لا تدخن، ولكن دخن، المرأة تحب الرجل الذي يدخن، اطلب من النادل أن يحضر لك علبة تبغ، تظاهر أنك نسيت علبة تبغك، ولكن حاذر وأنت تخرج، سيقف النادل عند الباب ويسألك: هل أعجبتك الخدمة، تمهل ودعها تمشي أمامك، ليوجه النادل السؤال لها، ولتدفع هي له البخشيش، آه لو كنت أنا المدعو، كنت التهمت كل شيء حتى الصحون وخشب المائدة، على كل حال اذكرني وأنت أمام المائدة، وحاول.

أقاطعه:

–يا أخي، هي تدعوني إلى فنجان قهوة.

ويعلق:

–لا بأس، اشرب القهوة، ثم قل لها: ما رأيك في عشاء خفيف، ومن المؤكد أنها ستوافق، وستدفع هي، قل لها: يسرني أن تدفعي أنت، لست ذلك المتخلف الذي يرفض أن تدفع المرأة عنه، أنا من أنصار حرية المرأة ومساواتها بالرجل، أريد أن أثبت لك أن..

وأقاطعه:

–أشكرك، وأرجو أن

–لن أؤخرك، فهمت، أنت مستعجل، ولكن المهم ألا تخرج من غير عشاء.

ألخص لزوجتي رأي صديقي منير، فتعلق:

–ليس مخطئاً كل الخطأ.

–هل أتناول العشاء معها؟

–قلت إنها دعتك إلى فنجان قهوة، ولم تقل إنها دعتك إلى عشاء.

عند أسفل الدرج، وقبل بلوغي باب البناء ألتقي جاري فؤاد، أحييه مستعجلاً، وأمضي، وإذا به يستوقفني:

–شغلت بالي يا جاري، لم أنت مستعجل؟ هل من خدمة أستطيع أن أساعدك فيها؟ ولم هذه الجروح في ذقنك؟ أرجو ألا يكون هناك أمر ما؟!

أقف، أمسح ذقني بيدي، أندفع فأقول:

–حلقت ذقني بسرعة، تلقيت دعوة مفاجئة من سيدة إلى فندق الشاطئ.

يندفع محذراً:

–كن على حذر، ألمانيا كانت تستخدم النساء في الجاسوسية في أثناء الحرب العالمية، لا تصعد إلى غرفتها، ليكن اللقاء في البهو، ضع على المائدة ورقة واكتب أهم الأفكار، اكتب بصورة خاصة أسماء الأشخاص، أعرفك تجيد الإنكليزية، لا تتكلم بها، لا بد أن يكون معها مترجم خاص، تظاهر أنك لا تعرف الإنكليزية، ولاحظ الدقة في الترجمة والأمانة، ليكن جوابك أقصر من السؤال، لا تستسلم لأسئلتها، قاطعها، بادر أنت إلى سؤالها، خذ الكثير وأعط القليل، تنبه إلى حقيبة يدها، لعلها تحمل فيها جهاز تسجيل، إذا كانت تحمل هاتفاً نقالاً، فتنبه إليه جيداً لأن بإمكانه تسجيل الحوار أو نقله إلى مكان آخر، وإذا. أقاطعه:

–أشكرك، ليس الأمر كما تتصور، هي عربية.

يتابع:

–وما أدراك؟ لعلها تجيد اللغة العربية، نعم، لقد مضى على تقاعدي من سلك قوى الأمن أكثر من عشر سنوات، ولكن ما أزال أتابع هذه الأمور وأعرفها، عندي كل كتب الجاسوسية وحروب العصابات، وما يزال لي أصدقاء في قوى الأمن كلها، هل أطلب من أحد أصدقائي أن يلحق بك فوراً إلى الفندق، أنت لا تعرف وهي لا تعرفه، سيقعد إلى إحدى الموائد، سأعطيه أوصافك، وعند الضرورة، وبإشارة ما منك، سيتدخل فوراً، إذا أردت فأنا أقاطعه ثانية، أشكره، وأمضي.

ما إن أصبح على الرصيف حتى تقف أمامي سيارة أجرة، السائق يشير إليَّ أن تفضل، أتردد، لعلها حقيقة هي التي أرسلته، ولكن أمام إلحاح السائق أجدني، وقد فتح لي الباب، إلى جواره، وينطلق بي.

الشمس تكاد تغيب، ظلال طويلة تكسو جدران العمارات، عتمة المساء ممتعة، كأنك ترى الأشياء كلها من وراء ستار رقيق، سحر ناعم يلف الكون، النسمات الصيفية ناعشة، هاني شاكر يردد: يا ريتك معاي يا حبيبي يا ريتك معاي، هذا الوقت هو أجمل الأوقات عندي، أحب فيه الخروج من البيت دائماً مع زوجتي، لماذا تركتني اليوم أخرج وحدي؟!

–أرجوك أغلق المذياع.

هكذا أقول للسائق، فيرد وهو يغلق المذياع:

–الأغنية حلوة، ولكن أنا تحت أمرك، يبدو أنك مستعجل، سأقود لأجلك بسرعة.

–ليس كثيراً، لدي بعض الوقت.

–فور خروجك من باب البناء، بل قبل أن تخرج منه، لمحتك وأنت تنظر إلى ساعة يدك، ثم تنظر إلى الشارع باحثاً عن سيارة أجرة، لك صديق مغترب وصل للتو إلى الفندق تريد استقباله، بل أنت في الواقع على موعد مع صديقه وقد تأخرت عنها؟!

–وكيف عرفت؟

–أناقتك المفرطة، وعطرك الفاغم، وقميصك البني الجديد، الذي استخرجته الآن من صندوقه، طياته ما تزال ظاهرة عليه، وحذاؤك البني، بلون القميص، والبنطال الأبيض، كل هذه العلامات تدل، ولو لم تتكلم، وخروجك وحدك

في هذا الوقت الذي يخرج فيه الناس جميعاً من غير أن تكون معك زوجتك هو وحده دليل ناطق، أستحلفك بالله، أخبرني، أنت ذاهب إلى موعد؟

–وهل يتوقع هذا من عجوز مثلي في الخمسين وقد تساقط شعر رأسه؟

–قد تكون في الخمسين، أو فوقها بسنتين أو ثلاث، ولكن في عينيك بريق، وتساقط شعر الرأس هو دليل نشاط وقوة، هكذا سمعت، أو دليل ذكاء وتفكير، وبعد ذلك لا بد للرجل في مثل هذا العمر من مغامرة أخيرة، يتأكد فيها من كل شيء.

أجيبه بهدوء:

–صدقت، أنا ذاهب إلى لقاء سيدة، ولكن لأشرب معها فنجان قهوة، لا أكثر.

–هل تعرفها من قبل؟

–لا، هي دعتني بالهاتف إلى فنجان قهوة.

–واضح أنها تدعوك إلى الفراش وأنت، كما هو واضح أيضاً رجل طيب، أنا أنصح لك أن تأخذها إلى فندق آخر، فندق الشاطئ سيكلفك كثيراً، أنا أعرف فنادق كثيرة أرخص منه، وعندي غرفة في شقة فاخرة، إذا أردت أقاطعه:

–الأمر كله ليس كما تتصور، أنا أديب، قاص، دعتني إلى لقاء أدبي، مع فنجان قهوة.

يضحك، يعلق:

–وما المانع، أستاذ، أن يكون بعد اللقاء الأدبي لقاء من نوع آخر؟!

–لا أظن أنها تفكر في ذلك.

–وما أدراك أنها لا تفكر، أنت أعرض عليها الخروج لشرب فنجان القهوة في شقة، هي ستفهم، وستقبل فوراً.

أمام باب الفندق يقول:

–لن آخذ منك الآن الأجرة، سأبقى هنا في انتظارك، سآخذك معها إلى أجمل شقة مفروشة.

أدفع له أجرته، وأصعد الدرج إلى الفندق.

أكاد أسخر من نفسي، لماذا هذا القلق والاضطراب أمام دعوة امرأة؟ لو دعاني رجل ما إلى مثل هذا اللقاء، هل كانت هذه المشاعر نفسها ستنتابني؟ لماذا هذه المواقف المتناقضة من رجل إلى رجل؟ هل زوجتي طيبة إلى هذا الحد وبريئة إلى هذه الدرجة؟ لعلها وهي المرأة تعرف حقيقة المرأة أكثر مني، لذلك قالت: اذهب إلى لقائها، الأمر عادي، ولكن لا أظن أن كل النساء كذلك، لاشك أن هناك من النساء من تمنع زوجها من الذهاب إلى مثل هذا اللقاء، زوجتي قرأت كل قصصي، أحياناً تقترح تغيير النهاية، أو تعديل جملة، أو استبدال اسم الشخصية، ولكن ما من مرة اعترضت على قصة، أو أثارت شكوكها، حتى لو كانت قصة حب هل هي خيانة مني الذهاب إلى لقاء هذه المرأة.؟

ترى هل هي امرأة غير عادية؟.

بعد أقل من ساعة أرجع إلى البيت، حلت العتمة، النسمات تتسرب إليَّ من نافذة السيارة، مصابيح الشوارع تتألق كاللآلئ، الجو أصبح أكثر متعة، ازدحام الشوارع بالسيارات، والإعلانات المضاءة، واكتظاظ الأرصفة بالمتسكعين أمام واجهات المحلات، كلها مما نسر به أنا وزوجتي كل مساء، نسيت شراء جهاز هاتف لاسلكي، سأخرج مع زوجتي إلى السوق فور وصولي، لن نمضي السهرة في البيت، الأولاد في زيارة لبيت جدهم، سأدعوها إلى شرفة فندق الشاطئ، لن نكتفي بفنجان قهوة، سنتناول العشاء في شرفة الفندق المطلة على بركة السباحة، والمدينة كلها أمامنا، تتألق فيها

الأضواء، مثل حوض سمك، ما كنت أتوقع أن يكون العامل في الاستقبال واحداً من طلابي، لقيني بحفاوة، كم هو مهذب، سيساعدني، من غير شك على الحصول على حسم خاص في مطعم الشرفة.

أشذاء اللافند تغمرني فور دخولي البيت، وأصداء النغم تصدح:

أنـــــــا فـــــــــي انتظـــــــارك يـــــا للــــــي نــــــاري بضـــــلوعي

وحطيـــــت إيــــدي علـــى خــــدي وعـــــديت بالثانيـــــة غيابـــــك

طوال ثلاثين عاماً، هي سنوات زواجنا، لم أر فيها زوجتي تختار شريطاً لأم كلثوم، دائماً كانت تفضل الأغاني الجديدة، لا تصدق أبداً إعجابي بالأغاني الجديدة، حتى عندما أشتري أشرطة تسجيل لمطربات شابات أمثال نوال الزغبي، كانت لا تصدق، ولكن ما الذي جرى اليوم لتختار بنفسها أغاني أم كلثوم؟ هل المرأة لغز لا يمكن اكتشافه؟

أحدث زوجتي عن لقائي بالمرأة في شرفة فندق الشاطئ، فتعلق غير مبالية:

-أرأيت، الأمر عادي جداً.

-إذن، هيا لنخرج إلى السوق، لنشتري جهاز الهاتف، ونتناول العشاء في شرفة فندق الشاطئ.

-لا، لن نخرج، العشاء جاهز في شرفة البيت، وأم كلثوم تشدو لك.

- في صباح اليوم التالي يلتقيني أحد الزملاء في الجامعة، يبادر إلى سؤالي:

-لمحتك مساء أمس تنزل من سيارة أجرة وتدخل إلى فندق الشاطئ، هل كنت مدعواً إلى تجمع المثقفين أم إلى تجمع المعارضة؟

-ليس لي علم بهذا ولا ذاك.

-أمس الساعة السابعة كان هناك اجتماع في القاعة الأولى للتجمع الثقافي وفي القاعة الرابعة للمعارضة.

أحدثه عن دعوة السيدة لي إلى فنجان قهوة في طعم الشرفة، فيسأل بخبث:

-وبعد العشاء، هل دعتك إلى الانضمام إلى هؤلاء أم إلى ..

-لم نتناول العشاء، شربنا فنجان قهوة في مطعم الشرفة، ولم تذكر شيئاً من هذا .. أبداً.

-طبعاً لن تفاجئك منذ اللقاء الأول.

-كان اللقاء عادياً، وأظنه لن يتكرر.

-أنا أعرفك، هكذا أنت دائماً، كل شيء بالنسبة إليك عادي، مع أن كل شيء في الواقع غير عادي، أنا أثق بك، وأعرف صدقك وبراءتك، ولكن من دلَّها عليك؟

-أحد طلابي، يعمل في الاستقبال في الفندق، هو من الطلاب الأذكياء، ويتابع نتاجي القصصي، نزلت في الفندق، رأت معه مجموعتي القصصية الأخيرة، فاستعارتها منه، اطلعت عليها، طلبت منه أن يساعدها على اللقاء بي، وقبيل مغادرتها إلى المطار، اتصلت بي بالهاتف، والتقيتها لأقل من ساعة.

يصمت ثم يسأل بلهجة مختلفة:

-على كل حال قل لي بصراحة: ألم تصعد معها إلى غرفتها، و..

ويشير بيده إشارة ما، فأرد بهدوء:

-لم يحصل.

-لا أصدق أن اللقاء مرَّ هكذا، أنت تخفي عني، خبِّرني، اطمئن، لن أخبر زوجتك.

-الأمر ليس كما تتصور، أنا طوال عمري لم أخن زوجتي، وزوجتي كانت تعلم أني ذاهب إلى لقاء امرأة.

يغمغم:

-حقيقة هي امرأة غير عادية؟

❑❑❑

التجلي

قصة: هيثم بهنام بُردى- العراق

سقط مستطيل الضوء على أفراد الجوقة الموسيقية الذين يحتلون الفسحة الواطئة الجالسة على مقدمة المسرح فبدأ العازفون كمومياءات مزروعة منذ الأزل بوجوههم الشمعية وأقدامهم الجامدة وأياديهم المصلوبة على أبدان آلاتهم الموسيقية، وقف قائد الفرقة والضوء البنفسجي يصفع ظهره والنصف السفلي من قامته وقد اكتسب في وقفته هذه هيئة طاحونة هوائية مهجورة خرساء منذ الأزل تبكي مراوحها التي نخرها الصدأ، صمت، صمت ثقيل يلبد في ثنايا القاعة الغارقة بالغلس، والأنفاس مبهورة محتبسة داخل الصدور اللابدة على مقاعدها، ثم.. حركت الطاحونة مراوحها.

***

–البحر.. آه.. إنه البحر

ومضت العينان العسليتان، تحرك رأس الطاحونة نحو عازف (الجلو) ونوست إحدى الأذرع بتساوق منظم مع همسات البحر المنسل من أحشاء آلة الجلو، أشارت العينان..

–أين الرياح..

وتحركت الذراع الأخرى للطاحونة نحو (الساكسفون) الذي أطلق ريحه الهوجاء التي ما عتمت أن لطمت البحر على وجهه فأنشأ يدمدم بصوت مجلجل كرجل في قمة غضبه، وومضت العينان..

–عرائس البحر

تراقصت الأوتار تتلو صلواتها بخشوع، صار الكمان ملكاً مطلقاً يحكم القاعة بأسرها، امتدت إحدى الأذرع نحو الرقبة ونضت ربطة العنق السوداء ثم هبطت وتحسست الأزرار الذهبية للسترة السوداء.. العازفون ماضون في حرث أراضيهم البكر والصدور تختلج بعنفوان دافق وعيون كثيرة تومض ثاقبة عتمة الفضاء، تصير الطاحونة ملاحاً يرقى درجات الفسحة الواطئة، البحر يناديه، يفتح ذراعيه، يسمع نداءه السري، –تعال يا صديقي، تعال..

مشى على الرمال، تنطبع أقدامه راسمة عليه أسس طاحونة عادت إليها الحياة بعد أن هجرتها منذ زمن قصي، سمع صوت صديقه.

–كدت تنساني.

أجابه مأخوذاً.

–وهل ينسى الإنسان قلبه.

وتلفّت حوله يتقصى أبعاد المكان، وجد قبة كبيرة تتبختر بجبروتها تحت سماء حُبلى بغيوم ربابية، سعى نحو القبة

يوماً وبعض يوم وحين وصل وجد قصراً هائلاً كله بياضٌ في بياض تجلس فوقه القبة الزرقاء، جلس على الرمال وهتف.

–يا صديقي البحر.

أتته نبرة عاتبة.

–أما قلت لك، إنك نسيتني..

–لا يا صديقي، ولكنها الذاكرة اللعينة.

لم يجبه صديقه، بل غلف الفضاء صمت طويل تخللته صيحة نورس ضل جماعته، ضرب جبينه بقبضتيه، يبحث عبثاً عن اسم صديقه، ضاع عليه.. تدحرج كعلبة فارغة داخل تجاويف دماغه المتلبد، جاس السماء بعينين مسهدتين حائرتين، وبغتة.. مثل فجوة تتفتح في جدار فينبثق منها في البدء سيل من الماء الصافي المتلألئ تذكر اسم صاحبه، هتف..

–آبسو.. [1]

تناهى إلى أسماعه صوت صديقه الحبيب وهو يقهقه ولمح باباً ضخماً ينفتح من بنيان الهيكل الحجري الهائل للقصر وصديقه ينسل منه مبتسماً.. لم يحفر الزمن أخاديده في وجهه إلا في بضع شعيرات في نهايات ذؤابته وسالفيه فقد وخطهما الشيب، وسع القائد الموسيقي خطاه، كاد يقع، هرول.. وفي نقطة ما قرب جذع صنوبرة معمرة، التقى صديقه، التحما، تفارقا، التحما، ثم تعانقا..

***

–لا تذهبي أرجوك..

كانت الحورية تبتعد نحو الضباب الأبيض، ركض صوبها ماداً ساعدين مفتولين متوترين، انجذبت إليه كالنسيم وركنت بين ذراعيه، ضمها إلى حناياه كقطعة نفيسة وصار يراقصها، دار حول نفسه مرتين، طاوعته كقطعة إسفنجية ضمها بقوة، تحولت الحورية إلى عطر زكي أخذ يتصاعد إلى منخريه، تنملت خلايا جسده وداهمته قشعريرة لذيذة حين أنشأت الرائحة تتسلل إلى أعماقه، أمسك صدره حين استقرت وهمس:

–أحبكِ.

جاءه صوت صديقه وهو يوغل في النأي:

–تذكرنا كل حين.

ثم بقهقهة حبيبة:

–ولا تنس اسمي.

أجاب برهافة:

–سأفعل.

استقل صديقه عربته الخرافية المطرزة بالأصداف والاشنات الخضر، دكت الخيل سنابكها بقوة على أرض المسرح نتج عنها فرقعة جعلت قائد الفرقة الموسيقية ينظر حوله بذهول.. كان (الساكسفون) يصلي الجو ببرقه ورعوده تسبح

[1]–آلة المياه العذبة عند العراقيين القدامى.

بضوء برتقالي بارق وقد وقف الجمهور برمته يصفق بحرارة لقائد موسيقي بعينين عسليتين، أندمج مع موسيقاه حد أنه تجلى فوق خشبة المسرح مجسداً المعنى الحقيقي للسمفونية وقد تجرد من ملابسه.

❑❑❑

رجلٌ يخافُ النوم..

قصة: صفوان محمود حنّوف-

1-رياحٌ ونبيذ:

كان القمر متوارياً خلف سحبٍ داكنة، تتلاعب بها ريح قوية جعلت مدرّس التاريخ يضع بطانية على ظهره وهو يجلس وحيداً إلى طاولته أمام نافذة غرفته الضيّقة التي تئنّ معه بديمومة الخوف.

وكان –وهو يرشف من كأس نبيذ– يقرأ إحدى الأساطير من كتاب قديم، حيث وقفت "هيرا" زوجة الإله "زيوس" – في إحدى صفحاته الأولى– تعطي أمرها للتّيتان ليقتلوا زوجها مدفوعة بغيرتها.

رفع المدرّس رأسه ببطء، والتفت إلى صورة معلّقة على أحد جدران الغرفة لا يزال يحتفظ بها بسبب ذكرياتٍ جميلة لا يذكرها.

راح يتأمل نفسه وهو يخاصر زوجته الكلثومية الخدّين وهي تقف مبتسمة في ثوب زفافها الأبيض الذي استعارته يوم الزفاف من إحدى صديقاتها.

رشف رشفتين متقاربتين قال بينهما والقهر ينزّ من عينيه:

-خائنة.

بعد صفحات.... وكان قد أحسّ بحاجته إلى النوم، عرف أن "زيوس" كان مظلوماً، وأن عليه أن يفعل شيئاً ما... ليبقى على قيد الحياة، وأن هناك من يساعده على ذلك، خاصة حين وصل في قراءته إلى صفحة مطلعها:

-انهض..... انهض يا زيوس.

وكان لا بدّ من النبيذ، لأنه يُشعره بدوار يسهّل تسلّل النوم إلى نفسه.

بعد أن شرب أكثر من نصف الزجاجة... نفر القلق من مساماته وعرّش على قسمات وجهه، لأنه رجل يخاف النوم، لأنه يغلبه محمّلاً بكوابيس تعاوده كلما أوى إلى فراشه فتريه أشباحاً مختلفة تطارده وتحاول التخلص منه.

هناك كائن مجهول يقودها لم يعلن عن نفسه بعد، لا بكلمة أو إشارة.

لا بدّ أنه موجود في مكان ما في البيت، فوق السقف أو تحت الأرض، وربما خلف أحد الجدران، وحين يظهر له ينشر في نفسه خوفاً يجعله يحسّ بالخجل من نفسه عندما يفيق.

بعدما جرع ثمالة الكأس أحسّ بدوارٍ عنيف، فاتّكأ على الكتاب وأطرق برأسه فوق زنده.

2-قبعة ونظّارة سوداوان

سرعان ما رأى نفسه طفلاً شمّر ساقي بنطاله في يوم حارّ إلى ركبتيه وهو يلج ماء البحر حيث تتلاشى مويجاته الهادئة عند قدميه.

من الطرف المقابل رأى "بابا نويل" يتقافز فوق صفحة الماء باتجاهه، وكان هذا يضع على رأسه قبعةً سوداء غير لباسه العادي، وعلى عينيه نظارةً سوداء أيضاً، لكنها كبيرة كالقناع تغطي نصف ملامحه، ولما وصل إليه أخرج من كيسه علبةً لُفّت بشريط أحمر، ناوله إياها واختفى دون أن ينبس بكلمة واحدة.

فتح الطفل العلبة فانفجرت في وجهه قنبلة شوّهته، وجعلت الطفل يصرخ بأعلى صوته:

-أمي... يا أمي....

فهرعت إليه سيدة عجوز ضمّته إلى صدرها وهي تبسمل وتحوقل.

نظر إليها وقال:

-المرحومة الحاجّة خديجة!!....

3-المرحومة الحاجّة خديجة:

في ليلة عاصفة، وكان طفلاً لم يبلغ الحُلم بعد، استيقظ على طرق قوي على باب الدار التي يسكنها مع أبيه وحيديّن، ليرى أباه مذعوراً... مرتبكاً، يبحث عن مكان يختبئ فيه قبل أن ينفتح الباب عنوةً ويداهم الدار عدة رجال ملثّمين متنكبين بنادقهم ويحملون الهراوات، وعلى رأسهم رجل يضع نظارة كبيرة على وجهه تغطي نصف ملامحه.

من فتحة ثوبه جرّوا أباه حافي القدمين كالكلب إلى سيارة تقف خارجاً، وكان صامتاً من شدة الرعب.

بعد أن انطلقت السيارة خرجت الحاجّة خديجة من بيتها ونادته بعد أن كانت تراقب ما يجري من فرجة الباب.

أدخلته بيتها المؤلف من غرفة صغيرة أمضيا فيه عدة سنوات معاً، كانت الحاجة خديجة خلالها أمّاً عرف منها تاريخ أسرته.

4-على شاطئ البحر:

سألته المرحومة الحاجّة خديجة بلهفة عمّا به، فأحاطها من شدة خوفه بذراعيه، وسألها عن أمه:

-أين أمي يا خالة؟؟

فوضعت رأسه على صدرها وقالت:

-ألم أخبرك يا ولدي إنها ماتت يوم ولدتك في الزّريبة؟

هزّ رأسه وقال:

-في الزّريبة يا أمي؟!.. ضاقت بكِ الدنيا فلم تجدي مكاناً غيرها تسقطينني فيه؟

فقالت المرحومة:

-"يا عيني عليها" لقد فرّت إليها من هدير الطائرات ورعب الحرب، أصيبت يومها بنزيف حادّ حرمها لا رؤيتك فقط، بل حياتها أيضاً.

وتابعت تقول وهي تنشج:

-لم تضمّك إلى صدرها كباقي الأمهات.

ثم سألته:

-ألم يُفرجوا عن أبيك؟

فقال باكياً:

-يوم رأيته كان آخر يوم أراه فيه.

ثم تابع يحادث نفسه:

-في الزّريبة يا أمي!....

ذكّرته المرحومة بما قالته له سابقاً قائلةً:

-المجرمون. قالوا إنه عدوّ لهم، وصادروا أرضه وداره.

-......

ثم أردفت تسأله:

-وماذا فعلت بعدي يا ولدي؟

فتنهّد وقال:

-ماذا أحكي لك يا خالة؟!...

5-ماسح أحذية في كاراج الباصات:

بمجرد موت الحاجّة خديجة طرده أقاربها من البيت وأسلموه إلى زمن أسود.

كان كاراج الباصات في المدينة ملجأه وموردَ رزقه، لكنه أفنى فيه أعزّ سنوات صباه وهو يكابد الشجون والعذاب، لكن كل ذلك لم يفقده عشقه للقمر والقراءة حين يجد وقتاً لها، خاصةً قراءة التاريخ الذي صار مولعاً به، والذي كان يخصص جزءاً من الليرات التي يدّخرها من مسح الأحذية ليشتري كتبه، بل إنه بعد سنوات كان قد ادّخر مبلغاً من المال مكّنه من استئجار غرفة في حيّ شعبيّ، وراح يعدّ العدّة لدراسة التاريخ دون أن يترك مهنته والكاراج الذي استهلك عشر سنوات من عمره إلى أن تعرّف إلى لُبنى.

6-لُبنى:

ذات ليلة صافية ينيرها القمر البدر، رأى في الزحام صبيّة تكبره ببضع سنوات ترتدي لباساً يوحي بالفقر، شغلته حيرتها واضطرابها فلم ينتبه إلى جمالها ولا إلى وجهها الطفوليّ وخديها الكلثوميّين، وكان من الصعب أن يرى ما يخفيه وجهها هذا.

أثارت فيه الشفقة،فاقترب منها وسألها عن حاجتها، فأخبرته بأنها تريد السفر إلى أي مكان هرباً من سكين أختها.

بعد أيام قليلة صارت تشاركه الرغيف والسرير بعد أن عقد عليها، ومع الأيام صارت محبوبته لحرصها على سعادته وراحته ودراسته الجامعية.

لكنها سرعان ما تغيرت وبان وجهها الشرير بسبب فقره، كان يحتمل منها كل ذلك إلى أن رأى كلباً ينام في فراشه إلى جانبها، فطلّقها.

7–القبّعة والنظّارة:

سمع صوت حذاء ثقيل يشي بخطوات متوعّدة يعرفها جيداً، ثم ظهر ذو القبعة السوداء والنظارة إياها كالثور، وسأله:

–لا زلتَ هنا؟

–......!!

راح الثور يقلب الحقائق فاتّهمه بأنه إرهابي وبأنه يزوّر التاريخ...

سأله المدرّس عما يريد، فردّ الثور قائلاً:

–الأرض والماء والهواء.

كانت الريح في الخارج تحرّك الحارات الساكنة في أعماقه، وتبذر في نفسه بذرة من الرجولة والإرادة الحقيقيتين، وبعدما انتشت ذلك كله راحت تستنهضه.

انقضّ مدرّس التاريخ عليه ودارت بينهما معركة غير متكافئة جعلت الثور يفرّ منه، فلحق به، ظلّ يهرول خلفه ليجهز عليه، لكن المسافة بينهما بدأت تزيد وتزيد حتى اختفى الثور عن ناظريه.

8– الزجاجة والكتاب:

الزجاجة تملي عليه أن يمسك بها ويضرب الصورة المعلقة على الجدار، لكنه لا يفعل، لأن رأسه يثقل على الكتاب هامداً ساكناً كصخرة.

كان المدرّس ميتاً، ولبنى تنظر إليه مبتسمة.

❒❒❒

سبع محاولات
للبقاء على قيد الحياة

قصة: سجيع قرقماز-

(الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا)

محمد بن عبد الله (ص)

(الموت يقظة)

علي بن أبي طالب (ر)

لم أكن قد متّ بعد.

كنتُ ممدداً في تابوت فخم: هادئاً، مطمئناً، كالنفس الراجعة إلى ربها. جميع من حولي كانوا يتحركون بانفعال. عرفتُ أنهم يتصرفون على أنيّ ميْتْ. استغربت ذلك، حاولت النهوض، ترددتْ. بعد قليل أعجبتني اللعبة /أجل لعبة الموت/ اكتشفت أن الموت لعبةٌ مسليةٌ. جميع من حولك بلهاء لا يعرفون كيف يتصرفون /هذا في البداية طبعاً /لكن شيئاً فشيئاً يهدؤون، ويبدؤون بالتصرف كلٌ حسب علاقته بالميت.. الذي هو /أنا/.

أنا، قبل أن أموت كنت أظن الموت مرعباً. لكن عندما متّ /كما يعتقدون/ رأيت أني أكتشف أشياءً قضيت سنواتي السبعين في محاولة معرفتها دون جدوى، ويبدو أن الحياة لم تزدني سوى حماقة. سبعون عاماً لم أتمكن خلالها من الحكم على من أعرفهم:

-ما هي حقيقة علاقتي مع زوجتي (وفاء)؟.

-كيف تنظر إليّ ابنتي (صفاء)؟.

-ما هو شعور صديقي الصدوق الوفي (ممدوح) تجاهي؟

-زملائي في العمل؟ معارفي في الحي؟..

سبعون عاماً، ومن يعش سبعين حولاً، ولا يعرف ما يدور حوله يستحق الموتَ رجماً بـ /الصرامي العتيقة/ لا أن يستلقي معززاً في صندوقٍ خشبيٍ يبدو غالي الثمن.

كان الجميع منشغلين عني. في البداية حاولت أن ألفت انتباههم، لكنني تقصدتُ الصمت بعد قليل، ومتابعة ما يجري، وخاصة عندما جاء (الصديق الصدوق الوفي ممدوح) متباهياً بألفين وخمسمائة ورقة نعيٍ، بين يديه، دليل حبه الشديد.

-ألفان وخمسمائة ورقة، ستملأ شوارع وأزقة وزواريب المدينة، كما ستعلق على الحافلات الذاهبة إلى القرى، وربما المدن البعيدة...

كان يقول ذلك لزوجتي العزيزة التي ارتدت الأسود سريعاً كي تعبر عن حزنها، وكان يكرر لابنتي المراهقة.

–الله يرحم البابا.. كان صديقي الوحيد..

ويبدو أن ابنتي المراهقة لم تكن تهتم كثيراً بما كان يقوله، كانت شاردة لا يوقظها إلا رنين الهاتف، فتبدأ بالثرثرة مع شخصٍ ما، وقد سمعتها تقول:

–خلصنا منه ياه..

في البداية لم يخطر ببالي أبداً أنها تقصدني، كانت تحبني كثيراً، لكن عندما أراها (عمو ممدوح الوفي) أوراق النعي بدت مسرورةً وهي تقرأ اسمي البارز بسواد مهيب... /حينها تأكدت أنها تقصدني/ علماً بأنني لم أكن قد متّ بعد.

اسمي (أمين المحمود). عملتُ في صحيفة –الجمهورية –أكثر من خمسين عاماً. كنت مثال الموظف الملتزم بعمله، والمحترم من زملائه. بدأتُ عملي في العشرين من عمري، واستمررت ثلاثين عاماً: أعيش في مقر الصحيفة، أكتب فيها، أنا وحيدٌ لا أهل لي ولا عائلة.. بعد أن تجاوزت الخمسين بقليل تعرفت إلى (صديقي الصدوق الوفي ممدوح) وإلى قريبته (وفاء) التي صارت حرمي المصون، عشنا حياةً سعيدةً، رزقنا بابنتي الوحيدة (صفاء)...

(صفاء) ما تزال تثرثر على الهاتف... وتضحك..

(وفاء) تبحث في أدراج مكتبي، لا بد أنها تبحث عن وصيتي، إذ يجب أن تتلفها فوراً، وإلا سترث (صفاء المدللة) كل شيء، وهذا ما ستخسره (وفاء المخلصة)..

الحق ليس عليها، بل على الأحمق الذي هو أنا. سبعون عاماً لم تعلمني كيف أكون حريصاً. أنا غبي فعلاً، لماذا لم أضع الوصية عند (المحامي إبراهيم)؟ لماذا لم أتركها في مكتبي في الصحيفة؟ لماذا؟ لكن ما الفائدة؟ ستعثر عليها الآن، ولن تنفذ ما جاء فيها، ماذا يهمني أنا، حينها سأكون في القبر..

عندما تذكرت كلمة قبر تمنيت لو أني عشت في عصرٍ غير هذا العصر، في –أوغاريت –مثلاً، كان الناس يعمرون قبوراً جميلةً وواسعةً. وما أزال أذكر محاضرةً لأحد المعماريين، وهو يشرح فيها طريقة بناء القبر الأوغاريتي وميزاته. حينها تمنيت أن أموت كي أدفن في قبرٍ كهذا..

لا أعرف إذا كنتم مستعجلين أم لا؟ وإذا كنتم ترغبون في سماع قصتي إلى آخرها؟ بالنسبة لي أنا غير مستعجلٍ، أمامي الليل بطوله قبل أن يصطحبني الأصدقاء والأحباب إلى القبر الذي سيجهزونه لي. طبعاً هو ليس كالقبر الأوغاريتي. أجدادي الأوغاريتيون /عفواً، لا أعتقد أني منهم، فأنا من الغباء بحيث لا يحق لي الانتماء إليهم /كانوا يعتقدون أن الحياة تمر بسبع مراحل:

–الحمل –الولادة –الطفولة –الشباب –الرجولة –الكهولة –الموت.

لهذا عقدوا سقف قبرهم بسبعة أحجار: كل حجرٍ يدل على مرحلة، حتى يصل الإنسان في نهاية المراحل السبع إلى هذا القبر، كما وضعوا سبع درجات للوصول إليه.

القبر الخاص بي لن يكون أوغاريتياً، سيكون كما حددت البلديةُ مواصفاته.

/190، 120، 80سم/ وقد أنذرت البلديةُ كل الأموات وذويهم بالتنفيذ الدقيق منعاً للاختناقات المرورية...

لماذا أتذكر القبر؟ والدرجات السبع؟ والمراحل السبع؟ يبدو لأني أثناء رحلتي إلى القبر فكرت سبع مرات بأن أبقى على قيد الحياة، وفي كل مرة كان شيء ما يحدث، ويجعلني أؤجل المحاولة. أما في المرة السابعة فقد قررت.. ماذا قررت؟ كونوا صبورين قليلاً. سأقول لكم. لكن دعونا نبدأ بالمحاولة الأولى...

المحاولة الأولى

لم أكن قد متّ بعد.

تأكدت من ذلك. قررت أن أفاجئ /وفاء المخلصة، صفاء المدللة، ممدوح الوفي، والألفين وخمسمائة ورقة نعي، وبعض الجيران.. /لكن الدخول المفاجئ لزميلي العزيز جداً (عزيز الملعبجي)، رئيس فرع اتحاد الصحفيين في المحافظة، باغتني، ومنعني من المحاولة. ترى كيف سمع بالخبر؟ وهل كان ينتظر خبراً كهذا؟.

دخل واثقاً من نفسه، يحمل بيده برقية من رئيس الاتحاد، تبادل القبل الحزينة والحارة مع (وفاء المخلصة) و(صفاء المدللة) و(ممدوح الوفي)، تحدث عن حزنه الشديد:

–كان بعده شاباً..

كان خداه الموردان يهتزان مع محاولاته الفاشلة في البكاء. اعتذر عن عدم حضور رئيس الاتحاد الذي توعك بالصدفة، فتح البرقية التي وصلته بالفاكس، وبدأ القراءة:

"كنتم من أخلص العاملين، كانت ثقتنا بكم لا تتزعزع، ومحبتنا نبراساً للدرب الطويل بيننا. جسور المودة التي لا تتقطع ستبقى بيننا إلى الأبد. ندعو الله العزيز الكريم القادر الرحمن الرحيم أن يغمركم بواسع عطفه ومغفرته. لفقيدكم العزيز الرائع كل الرحمة.."

لم أعد أستطيع سماعَ ما يقوله هذا المحب على لسان ذاك المنافق.. منذ شهرٍ واحدٍ فقط رفض أن يمدد خدمتي، وكان يستعجل في تسريحي، وأعتقد من جهتي بأنه غير متوعكٍ، بل أن لعبة (بوكر) حامية منعته من المجيء فكلف (عزيزاً) بهذه المهمة الصعبة.

كان (عزيز) يمط حنكه، ينفخ دخان سيجارته بتصنع، محاولاً أن يبكي أحياناً، وأن يلاطف (صفاء المدللة) أحياناً أخرى، حينها كنت أموت.. لكنني استيقظت، لا أعرف متى، (عزيز) لم يكن في البيت، الجيران غادروا...

المحاولة الثانية

لم أكن قد متّ بعد.

استيقظتْ:

اتسع المكان... وُضعت فيه مجموعة من الكراسي، وأريكة على الحائط، طاولة صغيرة عليها جهاز هاتف، وعلبة محارم ورقية.

(صفاء المدللة) تستلقي على الأريكة، تدير ظهرها لي، تتحدث همساً في الهاتف، السكون الذي يملأ المكان ساعدني على التقاط بعضٍ من كلماتها:

–بعرف دبّر حالي، الرجال –غشيمين –...

هذه –الغشيمين –ملأت أذنيّ برنينها. أكيد تقصدني أنا، لكن من هو الآخر الذي تتحدث معه؟

فكرت أن أرفع رأسي، خفت أن تراني:

–ثلاثة آلاف ليرة وبس.. بيرجع كل شيء تما..م.

شّددتْ على كلمة تمام، ومطّتها بشكلٍ مثير.

إذاً هناك علاقة جنسية بين (صفاء المدللة) ابنة السبعة عشر ربيعاً، ورجلٍ أدفع حياتي ثمناً لمعرفته، لكن أية حياة؟ بالنسبة لهم ذهبت، ولا أدري إذا كانت كذلك بالنسبة لي؟ تابعت همسها:

–ماما ما فاضية، وبابا ميت، ميت، ليش مفكر كان يعرف شو عم يصير بالبيت؟ لا حبيبي، ومطّت كلمة حبيبي أكثر من سابقتها.

مما جعلني أشعر وكأن قضيباً حامياً دخل في.. جيبي.

–قلت لك خود راحتك، قلت بعدك صغيرة. شفت شو إنك غشيم.

شدّدت على الأحرف، ومطتها، فتحتُ عيني قليلاً: كانت تضع يدها بين ساقيها، وكبرتْ عشرَ سنينٍ في عشرِ دقائق.

–واحد متلك بيحبل.

أغمضتُ عينيّ، لم أعد أعرف ابنتي، مع ذلك قررت أن أبقى على قيد الحياة لأتابع ما يحصل. وضعتْ سماعة الهاتف، خرجتْ مسرعةً، خبطتْ الباب، تعبت سهوتُ قليلاً.

المحاولة الثالثة

لم أكن قد متّ بعد.

صوت رقاص الساعة يتزامن مع صوت دقات قلبي، حاولت أن أهدئها حينما فُتح الباب بهدوء:

(وفاء المخلصة) و(ممدوح الوفي) يشبكان أيديهما. كانت ترتدي غلالةً رقيقةً شفافةً مفتوحةً، فوق ثيابها الداخلية السوداء، وكان يرتدي بيجامتي الصيفية البيضاء، وكان الشبق يرتدي وجهيهما...

يا للعار هنا؟ وفي هذا الوقت؟ حاولت أن أنهض، لم أعد أستطيع الحراك، هل متّ فعلاً؟ ربما تعرضت للشلل؟ شدّها إلى الأريكة، انبطحت فوقه، فكّرتْ: ربما كانت (صفاء المدللة) ابنته لا ابنتي/

–ارتحنا، قالت له.

–الحمد لله، أجاب.

–و(صفاء)؟

–يجب أن نزوجها من (موفق).

–ماذا تقول؟

–أعتقد أن الأمور استوت.

–لا مانع لديّ، أضافت (وفاء المخلصة)، وهكذا لا تأخذ شيئاً من التركة.

–لن تحتاجها، (موفق) يصرف عليها منذ عامين.

(موفق) كمان، صاحب "السوبر ماركت"! هذه المرة لم أعد أستطيع الاحتمال، سأ.... /لكنني قررت أن أتابع، لا أدري إلى أين ستقودني هذه "الميتة"؟....

كان (ممدوح الوفي) قد لفّ (وفاء المخلصة) وسقطا من الأريكة إلى الأرض، لم أعد أرى شيئاً، لكن فحيحهما كان يملأ المكان. كنت على وشك أن أموت!!! جرس الهاتف أنقذني. ردّ (الوفي):

–أهلين (موفق). كل شيء تمام، نام واطمئن.

قامت تودعه إلى الباب، شيّعته بقبلةٍ لم أحصل على مثلها طيلة حياتي. الآن فقط، وبعد عشرين سنة زواج، عرفت لماذا كانت تتهرب من تقبيلي. إذاً:

كانت تحبه، وكان يحبها، ويحب ابنتها (موفق). وأنا خارج هذه اللعبة كلها.

الآن فقط أدركت أني يجب أن أموت، وأن أُلعن في كل مكان، وأن أداس بـ "الصرامي الحمر العتيقة" لكن كيف سيعرف الآخرون ما حدث؟

تشجع يا ولد، ابق على قيد الحياة، هذا موضوعٌ مهمٌ للكتابة، ستفجر قنبلةً بكتابة ما حدث لك. ابق كما أنت لتعرف أكثر.. يبدو أن الموت نبّهكْ، أيقظكْ.. كي تخرج من العتمة إلى النور..

أطفئ النور. الظلام يلف المكان. وأنا أفكر بما سأفعله في الغد.

المحاولة الرابعة

لم أكن قد متّ بعد.

لكن يبدو هذه المرة أني نمت طويلاً وعميقاً. لم أشعر إلا وجسدي يتراقص يميناً ويساراً، مع هبوط المشيعين درج بيتنا، وهم يحملونني على أيديهم، لم أهدأ إلا عندما وضعوني على ظهر السيارة.. سار الجميع، وعبارات الرحمة على (أمين المحمود) تدّق أذنيّ من كل مكان. لم أكن أعرف من الذي يطلق هذه العبارات لأتأكد إذا كان صادقاً أم لا؟ لم أجرؤ على فتح عينيّ ولو مواربةً، ربما ينتبه أحدٌ ما وتكشف اللعبة، أجل لعبة الموت. يا لهول هذه اللعبة التي فتحت عينيّ أخيراً، وجعلتني أرى. كم أنت عادلٌ يا إلهي، تجعلني أرى في آخر لحظة.. شكراً لك يا ربّ.

كان كلام الربّ يُقرأ عندما وضعوني قرب القبر، قلت في نفسي:

–لم يعد أمامك الكثير يا أمين. انهض. لكنني خفتْ. لنؤجلها قليلاً.

بدأت الكلمات، وصار الجميع يمدحونني، يمدحون السبعين بالصلاح والتقوى، أعمالي النبيلة، أخلاقي الحميدة، كدت أنفجر من الضحك، لأول مرة أعرف أنيّ مؤمن وتقي، لكن (خالد) كان الوحيد الذي تحدث عني دون مبالغة، قال (خالد) في كلمته [2]: "أيها السادة لا أحب أن أكون متجهماً عندما أذكر (أمين المحمود). أعرف أن المتحدثين قد انتقوا اللحظات المؤثرة، وتحدثوا عنها، وسيتحدثون عن الصفات الرائعة التي يتمتع بها، لذلك اسمحوا لي أن أتحدث عن الفنان الذي كان يلتقط الصورة بشكل يصعب على الإنسان العادي أن يلتقطها: كنا ندخل سوق الخضار في اللاذقية، ونسمع العديد من اللهجات، وكان (أمين) يسمع بائعاً للخضار يصيح:

–بامي.. ويمطها: با... مي *2

كان يردد الكلمة وراء البائع ويقول لي:

–اسمع هذه اللهجة ما بتجنن؟

أما عندما كان يسأل عن شيء ما، ويتلقى الجواب (مافا *3) كان يتكركر، ويضحك، ويهز جسده كله:

–ما فا، قال، ما فا...

تعالت الضحكات، ويبدو أن (خالداً) قرر ألا يتابع لهجته اللاذقانية هذه، فقد تحولت المناسبة الحزينة إلى كوميديا، وصار الجميع يضحكون، وأنا منهم بالطبع.

–يخرب ذوقك يا (خالد). هلق وقت هالحكي؟.

ضحكت كثيراً، خشيت أن يُفتضح أمري، لكن صوت (الشيخ مكارم) الجهوري، أسكتني، فتابعت ما يقوله هذا المحب، حيث يكثر المحبون في مناسبات كهذه.

المحاولة الخامسة

لم أكن قد متّ بعد.

تقدم (الشيخ مكارم)، بدأ بالبسملة، قرأ الفاتحة، بدأ يعدد مناقبي، ثم تابع:

---

(2)–من كلمة لي في رثاء الأديب الصديق (خالد شريقي) كانون الأول 1997.

–يا أمين يا ابن حامد المحمود، إذا جاءك الملاكان الطاهران قل لهما: إني مسلم ابن مسلم، وقد كنت أصلي وأزكي، وأصوم رمضان، وأعطي للأرملة واليتيم، وأساعد الفقير والمحتاج، وكنت أنوي الحج إلى بيت الله الحرام.. قلت في سري:

–الله يجزيك الخير يا شيخ مكارم، لقد بيّضتها معي في آخرتي..

كان (الشيخ مكارم) يحاذر المرور بقربي، وينعتني بالشيوعي، الزنديق، الملحد، الرأسمالي، البرجوازي.. فقط لأني كنت أنادي بمساواة المرأة بالرجل، وأن يتجه المجتمع إلى العلم. ترى لو سمع آرائي المتطرفة الأخرى في المجتمع، ماذا كان فعل؟!

المهم: تابع وصف أخلاقي الحميدة، ومساعدتي لأبناء الحي، والجنة مثواي، وقد حسبت للوهلة الأولى أنه يشتمني في سره، لكن معرفتي باستقامة (الشيخ مكارم)، جعلتني أطرد هذه الفكرة من رأسي الذي تشوش /ترى كم محاولة حاولت الآن؟ آه إنها خمسة، إذاً إلى السادسة، وإلى (صديقي الشاعر أبو أوس)

المحاولة السادسة

لم أكن قد متّ بعد.

استطعت أن أخمن وقفة (أبو أوس)، وكنت دائم التندر عليه في تلك الوقفة المسرحية، واستطعت معرفة لون بذته، وربطة العنق، ونوع العطر الذي لا ينساه في هذه المناسبات، ولم أستطع تخمين القافية التي رتبها في رثائي، لكن ما إن بدأ بالشطر الأول حتى قلت:

–أكلتها يا أمين يا محمود، يا ابن حامد المحمود، فقد دوّى صوته:

ما كنت أعرف قسوة الدهر

حتى فقدت أميناً المحمودا

وتذكرت يوم وفاة جارنا (أحمد المسعود)، وكان (أبو أوس) وقتها يرتدي بذةً رماديةً جميلةً، غمزني حينها قبل أن يبدأ قصيدته:

وأصعب يومٍ مرّ في العمر

يوم فقدنا أحمد المسعودا

وأذكر أنه يومها تندّر على المرحوم (أحمد المسعود) الذي كان وجيهاً معروفاً بكلماتٍ مثل:

عودا، بليدا، منكودا، فرّيدا..

ولم تقبل أسرة (المسعود) إلا بدعوة المعزّين إلى غداء مهم، فيه أنواع السمك التي يحب صديقنا الشاعر –البحبشة –عنها. وبعد أن بلع أكثر من كيلو غرام من السمك سأل:

وهل بعد الفرّيدة من مزيدا

ترى من سيطعمك السمك الفريّد هذه المرة؟ (ممدوح الوفي) اللئيم؟ أم (وفاء المخلصة) البخيلة؟ أعتقد أنه لن ينال شيئاً مهما تعب في قافيته المكرورة هذه المرة..

المحاولة السابعة

لم أكن قد متّ بعد...

هل أخرج إليهم قبل أن ينهوا نفاقهم؟ لا، أعتقد أني كرهت الحياة، وصار الموت أفضل.

لم أكن قد متّ بعد، وكانت أمامي فرصة أخيرة للبقاء على قيد الحياة، حينها قال مقدم الحفل العريف متأثراً:

–كلمة آل الفقيد، تلقيها المخلصة لوالدها ولعائلتها، الشابة المصون البريئة، التي صارت يتيمةً تجوز عليها الصدقة.. إنها الآنسة صفاء، ابنة المرحوم أمين ال...

لم أعد أستطيع سماع شيء، وفي لحظة شجاعة تصل حدّ الجنون قررت. تركت وصيتي على الغطاء الداخلي للتابوت:

–رحمةً بروحي الماتزال ترفرف فوقكم، اقبروني دون تأخير.

وفي غفلةٍ عن الجميع، أغلقت غطاء التابوت، تعالت الأصوات معبرةً عن الدهشة والاستغراب.

ضحكتُ في سري كثيراً... وتركتهم... يعيشون.

❑❑❑

فنجان معتم من القهوة

قصة: محمد أبو معتوق- سورية

الكهرباء ترهقه، لذلك يركض إلى العتمة ليتوارى فيها. وفي النهار المضيء، يتأمل الجدران.. عسى أن يرى زراً هائلاً ليمتد بيده إلى النهار ويطفئه.

حتى بناته الثلاث، الصغيرات التزمن بمشيئته وبدأن يحسسن بالكراهية نحو الكهرباء، رغم أنهن وفي قرارة نفوسهن كن يكرهن العتمة أيضاً ويتمنين أن لا يكون في الحياة ليل وغيلان وجنيات.

*ابنته الصغرى وحدها لم تكن تفهم، وكانت تطالب بالضوء، والضوء ضروري للفتيات الصغيرات مثل ضرورة الأمهات والآباء، وهو يعينهن على مواجهة الغيلان والأشباح المرعبة في الليل الذي لا يرفق بالطفولة ولا بالأسئلة الغضةِ والأجساد البريئة اللامعة.

*قال الرجل مخاطباً القمر: سأمنحك فرصة صغيرة، اذهب إلى ابنتي الصغيرة ولون لها أحلامها بالضوء لتراها، وامسح عن روحها المخاوف واليتم المرير، وبعد ذلك عد إلى مكانك لأطفئك.

غير أن القمر لم يكن يستجيب، ولم يكن يبارح موضعه عملاً بنصيحة الرجل أو خوفاً من تهديده، وضع الرجل القمر في خانة الأعداء وبدأ، يشعر نحوه بالضغينة، وقد صعد إلى سطح المنزل عدّة مرات وبدأ يقصف القمر بالحجارة ليصيبه بعطب دائم لا يقدر بعده على الشماتة واللمعان.. وحين فشل، فكر أن يستعير مسدساً من أحد أصحابه ليطلق على القمر النار، وعندما سيمتلئ وجه القمر بالثقوب، أين ستسقط الفضة السائلة التي ستتسرب منه، ربما انهمرت الفضة على المدينة وأضاءت ليلها الطويل بعد ذلك كيف سيقدر على اقتلاع الفضة ورميها في الهاوية المعتمة البعيدة، قد تفرح ابنته إذا غمرت الفضة المضيئة عمرها وأحلامها ولياليها، لكن هل تقدر الفضة على إعادة زوجته إلى أمومتها ونبضها لتضيء البيت والأيام بحركتها ولفتاتها، وتملأ الفراش والأيام.

*كان يعمل في السراي الحكومي مستخدماً، يقدم القهوة والشاي للموظفين والرؤساء والرجال المتنفذين ولم يكن يشعر نحوهم بالضغينة، غير أنه وبعد أن عرف أن مديرية الكهرباء تأخذ الأوامر برفع التوتر وخفضه وبإشاعة الضوء والعتمة بين الناس بقرار من المسؤولين الذين يعمل بين ظهرانيهم ويدخل كل يوم إلى مكاتبهم لتأمين الطلبات، عندما عرف ذلك، أحسَّ بالرعدّة والمزاورة وبدأت اللفتات المريبة تحرك رأسه ودمه إلى الجهات. وبعد بحث عرف موطن العداوة في المبنى. في آخر الممر الأرضي المعتم توجد غرفة الكهرباء، حيث يمكن التحكم بمصير المبنى وعلامات الضوء والعتمة فيه، لذلك قرر أن يتسلل كل يوم دون أن تلمحه الأبصار إلى غرفة الكهرباء، ويقوم بعدها بإنزال القاطع الكبير، حيث يغرق المبنى بالعتمة وتغرق الأجهزة الكهربائية التابعة في العطالة والعماء. ليعيش بعدها المبنى الحكومي في عزلة جارحة وكأنه بناء مشيد في البرية بعيداً عن الحضارة والعمران، حين تكرر انطفاء الكهرباء في مبنى السراي الحكومي.. غضب المسؤولون الكبار والتابعون، وحصل الاستنفار وأبلغت شركة الكهرباء، ووضع المبنى تحت الرقابة

الصارمة للكشف عن الأسباب التي بدت للجميع وكأنها من فعل الأرواح، لذلك أحسَّ الرجل بالحرج والخطورة، وبدأ يخفف من برنامج القطع الذي تصدى لتنفيذه حتى يبعد عن ذاته الشبهات.

*في نهاية الدوام.. يترك عمله كنادل في السراي الحكومي، ويذهب إلى المقهى المجاور للقلعة، وقد استولت عليه رغبة ملحة وهي أن تكون له طاولة وكرسي وفنجان قهوة يأتيه من نادل آخر، لذلك كان مواظباً على التدخين وشرب القهوة في المقهى المجاور للقلعة، وكان يقدم للنادل إكرامية مجزية حتى يعامله كما يعامل النادل الذوات والوجهاء من الناس، وكان يشعر بلذة غامرة عندما يأتيه الفنجان واللهب المقدس يتصاعد منه، والنادل الشبيه ينحني إليه بتقدير زائد. وكان هذا الفعل يعيده إلى التوازن والحب والمروءة فيرجع إلى بيته وزوجته بروح طيبة وكلام لطيف، لكن بعد أن حصل الزلزال، ما عاد يستقر به الحال على كرسي أو طاولة، واضطربت عيناه وتعلقتا بلوحة الكهرباء عند المغاسل، بعد أن كانتا معلقتين بقلعة حلب المواجهة للمقهى.. لذلك يقعد متربصاً، وعندما يحس بفراغ المغاسل يتسلل إلى اللوحة في الليل ويقوم بقطع الكهرباء لتغمر العتمة المقهى والناس ثم يتسلل عائداً إلى طاولته وفنجانه والعتمة التي تريحه وتجاوره، وبعد انتظار يغادر المقهى لاهثاً وكأنما قام بعمل مجيد.

*بعد مغادرته يتجه إلى المطعم الكائن في مركز انطلاق الباصات، وحين يقعد في الركن المعتم يطلب الطعام والشراب ويبدأ بالشرب حتى تبدأ الأشجار المجاورة له بالحركة والترنح والزوغان بعد ذلك ينهض متسللاً إلى مصابيح الكهرباء في المغاسل فينتزعها وينسل خارجاً من الباب المجاور.

فعل ذلك عدّة مرات حتى أُلقي عليه القبض متلبساً، ولم تُفده الأعذار والمبررات ولا الترنح الشديد واللغة الممطوطة، وتم الاتصال بالمخفر المجاور بعد أن ملأ ندلاء المطعم وجهه بالزرقة والكدمات، وظل في غرفة الإدارة محتجزاً حتى حضرت سيارة الشرطة واقتيد إلى المخفر وإلى حضرة الضابط المناوب.

قال الضابط المناوب بغضب: الكهرباء حضارة، والكهرباء روح، كيف تجرأت ولماذا فعلتَ.. ما فعلتْ.

*عندما سمع الرجل المملوء بالزرقة والكدمات حديث الضابط عن الكهرباء والروح، رفّت إلى وجهه روح زوجته واستغاثاتها وزرقتها، وغيابها المرير، فدمعت عينه المتورمة، ولحقتها العين الأخرى وظل الرجل معتماً وصامتاً مثل بيت مهجور فيه ثلاث بنات صغيرات.

–أخبرني عن السبب (زأر الضابط المناوب وهو يضرب قبضته على الطاولة).

ثم أحسَّ الضابط المناوب بمحنة الرجل وضياع أمره، وشعر بوجود مشكلة.. وسوء فهم، فطلب منه الجلوس.

–احكِ لي قصتك.

–لا أستطيع.

–ولماذا؟.

–أطفئ النور حتى أحكي لك.

ثم عمت الظلمة المكان.

*كان في البيت زوجة وثلاث بنات.. وكانت الحياة مضيئة ومملوءة بالكهرباء وكانت الأم تتحرك بنشاط قرب الغسالة الكهربائية وفجأة أمسكت الكهرباء الأم وأوقعتها على الأرض المبللة بالماء، فانتفض جسدها طويلاً وعميقاً حتى غادر الحياة. حين دخلت المنزل رأيت جسدها المستلقي وفزع البنات الصغيرات حولها فزاغ بصري وصارت العناكب والغيلان وأضواء يوم القيامة تتراقص في عيني.

كأن برقاً من الكهرباء اشتعل في رأسي وأصاب دمي بالزرقة والزوغان. بعد ذلك التفتّ إلى البنات الصغيرات وعجزت أن أكون أماً لهن، وضوءاً يعينهن، لذلك لذت بالعتمة وتواريت، هل تقدر أن تدلني على مكان معتم لا ضوء فيه ولا بنات صغيرات، ولا زوجة أكلتها الكهرباء.

*ليتكم تلقون بي في الجب، مع طاولة وكرسي وفنجان قهوة ونادل مستعد لتقديم الطلبات.

*إن ضوء الشمعة يفقدني زمامي.. ليت الكهرباء من أول الخلق لم تكن موجودة.

ليتها ظلت ضائعة في السماوات، حتى تظل عيون الأرض متجهة إليها لنحس بفتنة النجوم والمجرَّات. إنني أخاف على الناس أن تمسكهم الكهرباء وتفقدهم أيامهم وتقتلعهم من الحياة اقتلاعاً بضربة واحدة، بعدها من سيتفرغ للفتيات الصغيرات ليعينهن على النهوض ومواجهة العتمة بثبات.

لذلك أفعل بالكهرباء ما أفعل حتى لا أقع أمام نظرات بناتي الصغيرات. يا سيدي يا سيدي. هل تريد أن أصنع من أجلك فنجاناً معتماً من القهوة.

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

حكايات شعبية للأطفال

قصص للأطفال......................................خير الدين عبيد

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

ما وراء الكلام

في عندما يصمت الكلام

دراسة أدبية في ديوان الشاعر

الشاعر جابر إبراهيم سلمان...

رجلاً كان كالإعصار في فدافد الانبعاث، انتسب إلى الوطن طوداً تلوح في قنّته سطوة الكبرياء وشموخ الإباء، وقف مارداً من نار يدك بشواظ أشعاره قلاع البغي وحصون القهر والاستبداد، هويته العروبة، وجوهره الإباء، وروحه النور، ووطنه الحرية، آثر الصمت عندما تدكدك صرح الكلام تجاه عظمة معانيه، فجلجل صمته كصاعقة صمّت آذان الدهر، ووشمت جبينه بميسم الحقيقة، فراح صداها يتردد في دفاتر التاريخ، صورة نور يشرق، وبركان يتفجر، وجرح لم يزل سيفاً مشرعاً.

من ثنايا الجرح أطل، يحمل عدة الموت والحياة، يسابق على صهوات القوافي ازدهار الفجر المقبل، ويزرع خلف الأفق ضياء، يخبئ فيه الربيع وساماً لصدر الشهادة، وعربون حب يزف الشهيد إلى المستحيل... إلى جنة الخلد بعد المغيب، ويمضي لِيَنبي ببعث جديد... لأمة مجد تحبّ الحياة... وتعشق معنى الخلود...

1-أضواء على المباني وتداعيات اللفظ:

باقة من ثلاث عشرة قصيدة تحمل لون الثورة، وتترجم بوح انتفاضة الأقصى، وتوحي بما ينبغي أن يُرى أو يُقال، فتستحضر الوعي الأعمى إلى ساحة اللا وعي، وتأمر الانفعال بالانتقال إلى ميدان الفعل المؤثر، ثلاث عشرة قصيدة تحكي قصة الحيوان الناطق في مرآة الإنسانية، تفوح من عنواناتها رائحة المجد والقهر، والنار والنور، والأمل والضياع.... (الزحف العاصفة، المحكمة وصليل الزحف القادم، من أجل الإنسان، بحر الأحلام، هزّي حجراً، النصر ليس مصفداً، انتماء الضياع، تحياتي وأشواقي، متى الوعد، غريب النسب، درة الشهداء، حجر، ألا أيها المتخمون).

إن أول ما يلمحه المتلقي هو انكسار قيود اللفظ، وجموح المعاني فوق أسوار الحروف، فترى في بادئ العناوين "الزحف العاصفة" موصوفاً هو "اسم معنى"، وصفة هي اسم ذات منقول عن مشتق صيغته "اسم فاعل"، وقد أعفى الشاعر لفظه الأول من قيود الرتبة النحوية، تاركاً المجال مفتوحاً لخيال المتلقي كي يختار للفظه ما يراه مناسباً، موحياً بأفق واسع للتحليق في سماء المعنى، وهكذا تأتى للشاعر أن يشخص الحدث، وعن طريق تشخيص الحدث وإعطائه أبعاداً وجودية استطاع أن يستحضر المعنى المترامي الأطراف، بإيحاءاته اللا محدودة ليمثل بين أيدينا، وقد بلغ الأمر بزخم المعنى إلى التحكم بانتظام اللفظ، وفرض حكمه عليه، فوصف اسم المعنى باسم الذات، وهو ما لم تألفه اللغة في أصل وضعها، وأيضاً اتصف المذكر "الزحف" بالمؤنث "العاصفة"، ولعلّ هذه الثورة المعنوية على قيود اللفظ المألوف، تعكس ما يستكن في وجدان الشاعر من إحساس بضرورة الارتقاء إلى مستوى الحدث، ذلك الحدث الذي سما فوق حدود الكلام، فخبا صوت الكلام تجاهه...

لقد أحس الشاعر بمعاني الانتفاضة، فعاشها شعوراً يحكي كنهها، وإذا كانت الانتفاضة ذروة انضغاط، ونهاية صبر، وبدء انبلاج، فإن الشاعر جابر سلمان قد أعلن في ألفاظه ذلك، فراح يستخدم دلالات النهايات الحدّية، يقول في "الزحف العاصفة":

أموتُ

وأولدُ عمراً جديداً

هو الكونُ

يطوي سراب الوجود

فالموت، والولادة، والعمر الجديد، والكون، والطيُّ، والوجود، كلها ألفاظ حدية المعاني، متضادة الإيحاء، فالموت نهاية الحياة وضدها، والولادة بداية الحياة، والعمر الجديد بديل العمر القديم، والكون نقيض العدم وضده، والوجود هو الكل حين النشر، والطيّ هو انتهاء النشر بسيطرة الكون، كما يريد الشاعر، وكما أن الانتفاضة ثورة تريد الإطاحة بالواقع، واستبداله بواقع جديد، فكذلك جاءت ألفاظ الشاعر رافضة نقائضها، معلنة عليها الاعتقاب، ولأنه يؤمن بالثورة الفاعلة، وبضرورة التهاب المشاعر لتتحول إلى عملٍ ثوريّ مؤثر، فإنه استخدم في تعبيره الصيغ الفعلية والألفاظ المفعمة بالدلالة على الحدث: أموت- أولد- جديد- يطوى- الكون- الوجود، كل ذلك إيذاناً بضرورة تفعيل الإرادة لتتدخل في خلق الأحداث، وتغيير الواقع، وهو ما نراه ينطلق أحياناً من وجدان الشاعر، ليطفو على سطح التعبير المباشر، فنرى إرادة الخلق ماثلةً دونما حجاب، يقول في "المحكمة وصليل الزحف القادم":

يا تنين العاصفة المملوءة أطفال حجارة

اغزل للفجر رداءً

هيئ من خيط الشمس عباءة

ويقول أيضاً:

وأقول لأحجار الوطن المحتل:

انطلقي

يا حجر المعجزة تكلم

لا غيرك يرسم للنصر طريقاً

ويقول في "هزّي حجراً":

هزّي حجراً

هزي شجراً

في كل بقاع الأرض انتفضي

في غرب القدس انتفضي

في شرق القدس انتفضي

وَلْتَشْعِلْ يا جبل الزيتون شرارة

وكما نلاحظ فإن الشاعر في ألفاظه، يتخير دائماً ما يتناسب مع زخم الثوار، ويحاكي اندفاعة المنتفضين، ويحكي حماس الذاهبين إلى الفجر، فتكثر عنده صيغ الأمر والحضّ: اغزل- هيّئ- انطلقي- تكلّم- هزّي- انتفضي-لتشعل.

فهذه الألفاظ على ما تحمله من زخم الأمر، واستعجال الحدث، فإنها جزلة وتموج بالمعاني الموحية بالخلق والبعث، وهي على ألفتها وبساطتها تحلق في أفق بعيد المرمى، وبالرغم من أن الشاعر يستقيها من واقع الأحداث، فإنه يحملها ما تنوء به من المعاني والإيحاءات، فكلمات مثل: حجر- حجارة- أطفال- فجر- رداء- خيط- شمس- عباءة- الوطن- المحتل- النصر- طريق- الأرض- القدس... هي كلمات مألوفة جداً، وأنيسة في سماعها، إلا أنَّ الشاعر زجها في سياق دلالي، أخرجها من معناها المطابق للفظها، وألقى بها في لجة معانٍ تستوحى من خلال علاقات اللفظ الجديدة مع ما حوله من معطيات السياق.

ولعل تعلق الشاعر بالأرض والوطن، وإحساسه العميق بالانتماء والارتباط بهما، جعل الألفاظ الكثيرة المستقاة من هذا التعلق تفرض نفسها بشدة على لغة الشاعر، فتلون لوحة القصيدة بلون الوطن، وصور حياته، نحو: أرض- فجر- شرق- غرب- شمس- حجر- طريق- القدس- جبل الزيتون- شجر...

وهكذا نجد الشاعر عندما يستخدم أسماء الذوات يختار ما هو مرتبط بالوطن أو الثورة، وعندما يستخدم الأفعال، يعمد إلى ما يوحي ويحث على الثورة، ويدل على إرادة التغيير الحتمي والفاعل في مجرى الأحداث.

إلا أنه عموماً يلحظ أن التكثيف المعنوي في ميدان الألفاظ، هو متوافر في سياقات القصائد التي تعتمد التفعيلة، أكثر بشكل ملحوظ مما نجده في القصائد الأربع الأخيرة في المجموعة، والتي تتبع الشكل التقليدي في النظم، يقول -مثلاً- في قصيدة "حجر":

حجـــــــــــرٌ ســـــــــــما وتألقـــــــــا	**فـــــــــي كـــــــــلّ صِـــــــــقْعٍ أشـــــــــرقا**
حجـــــــــرٌ هـــــــــوى مســـــــــتوثقا	**حجـــــــــر تطـــــــــايرَ بيرقـــــــــا**
حجـــــــرٌ ترامـــــــى فـــــــي المـــــــدى	**بيـــــــــدِ الطفولـــــــــة أورقـــــــــا**
حجـــــــــر يلاطـــــــــمُ مِـــــــــدفعاً	**ويخـــــــــطُّ فجـــــــــراً مشـــــــــرقا**

فلو قارنا مثلاً بين كلمة "حجر"، في قوله "هزّي حجراً"، وبينها في هذه القصيدة، لوجدنا الأمر يختلف كثيراً بين الحالين، ويكفـــي أن نشـــير إلـــى أنهـــا فـــي هـــذه القصـــيدة لـــم تـــأت إلا موصـــوفة، أي مقيـــدة بحـــال يخصصها به التركيب اللفظي، الأمر الذي يقيد إيحاءها، كما أن أكثر من صفة جاءت مقيدة، ولكنها لم تفد أكثر من مجرد الصفة الواقعية، التي يمكن للذهن أن يبتدرها بداية فلا يذهب إلى مدى أبعد، نحو "حجرٌ يلاطم مدفعاً- حجر ترامى في المدى- حجر هوى مستوثقا..."، أما في قوله: "هزّي حجراً"، فإن كلمة "حجر" أتت مطلقة من قيود الوصف والإضافة والتعريف... ولم ترتبط إلا بفعل الأمر السابق لها، مما أضفى عليها صفة الرمز، ووسع لها المجال لتذهب بعيداً مع ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن المتلقي من الإيحاء، وهكذا يمكن أن يكون الحجر وسيلة للحدث، فيكون أداة تهديد أو أداة تغيير، وربما هو سلاح، أو علم أو منارة، أو لعله درب يلوح.... وربما هو حجر... ولعله شيء يراد له الإبهام ليكون أسمى مما يخطر على البال... أتراه إباء أم شموخاً أم مقاومة أم إرادة أم انبعاث كرامة.. أم.. أم...؟!

بهذا كلِّه وبغيره يمكن أن نترجم قول الشاعر "هزّي حجراً"، ولكننا أبداً لن نستطيع أن نتوسع مثل ذلك في قوله: "حجرٌ هوى مستوثقا".

وقد أتقن الشاعر استخدام الألفاظ الدالة على الزمن، فوظّفها في تعبيره، ملقياً على المكان ظلاً زمانياً مُحمّلاً بالمعاني التي تبعث فيه حيويةً تتناسب والغرض، وتعطي الحدث بُعداً عميقاً، يقول في "الزحف العاصفة" مثلاً:

أموت
وأولد عمراً جديداً
هو الكون
يطوي سراب الوجود
أموت
لأحيا زمان الهشيم
زمان التخبط والانشطار
لأبْعث جيلاً
يسافر دهراً وراء الظلال

فتعابير مثل: "عمراً جديداً- زمان الهشيم- زمان التخبط- لأبعث جيلاً- يسافر دهراً..." هي تعابير ألقي فيها على الزمن دلالات عظيمة العمق، بل لقد تجاوزت دلالتها معنى الزمن، لتؤدي معاني مختلفة تماماً، فهل يمكن أن يتبادر إلى الذهن في قوله مثلاً: "لأحيا زمان الهشيم" أن كلمة "زمان" هنا هي مجرد لفظ دال على الزمن؟ وكذلك في قوله: "زمان التخبط والانشطار"؟

أبداً... وإنما تحول التعبير إلى الدلالة على واقع مشوّه، واقع ملؤه التبدد والعشوائية واللا معقول، واقع يسيطر فيه المحو على الصحو، والتلاشي على الوجود، واقع لم يجد الشاعر تعبيراً ملائماً للتعبير عنه بشكل واضح مباشر، فلجأ إلى الإيحاء والتحليق في أفق المعنى العصي على اللفظ، فتخاطرت لديه لغة القلب، فعرضها على إيقان العقل، وأخرجها مُخْرَجَ الشعور، فجاءت لديه مكتسبةً لبوس الزمن المغرق في صنع الحدث، الموغل في تحقيق الإيحاء والحس، ولذا... خرجت لديه التعابير هيِّنَةَ المُتناول سلسةً مألوفةً، إلا أنها تشكلت في سياق لم يألفه التصنيع اللغوي كمعبر من الواقع الحقيقي، ومن هنا تشكلت في التركيب البسيط صورةٌ، هي ذروة في الإيحاء.

وإلى ذلك فإن ظروف الزمان المفترضة في تعبير الشاعر هي ظروف خارجة عن المألوف، أو لنقل هي ظروف ذات أبعاد دلالية واسعة، فاستخدم كلمة "عُمْراً" في قوله "وأولد عمراً جديداً"، استخدم الظروف وتعلقها بالفعل المبني للمجهول "أولدُ"، مع عدم إضافتها أو تقييدها بالوصف، يجعل من العمر بإطلاقه ظرفاً للولادة، مما يضفي على المعنى عمقاً هائلاً تعجز تعابير مطولة عن الإتيان به، ولعل بلوغ الثورة ذروتها في نفس الشاعر، هو ما ساقه إلى السعي خلف التناهي في الظروف والتعابير، فاستخدام تعابير مثل "أُولَد عمراً- أحيا زمان الهشيم- يسافر دهراً..."، وهو ما جعل المجال المعنوي مفتوحاً في التعبير، فجاءت ظروف المكان أيضاً موحية بما قد لا يستطاع تصوُّره، حتى ليظن المتلقي أن لا غاية من التعبير، نحو قول الشاعر: "يسافر دهراً وراء الظلال"، وقوله في "بحر الأحلام":

أتلمَّس وجه الأرض يكتنف الأمل الآتي

أبصره فوق جبين الشمس...

تحت ظلال الغيم...

وقوله في "متى الوعد؟!:

أقالوك يا وعد...

وماذا إلا أنت...

بين المسافات شَوْطُ ضبابْ...؟!

فالظروف "وراء- فوق- تحت- بين" مألوفة جداً، إلا أنها جاءت مضافة إلى ما لا يكاد يشكل بإضافتها إليه ضمن سياق التعبير، معنىً مقيداً في الذهن إلى مدلول معين، وإنما يكتنف الإيهامُ الدالَّ، ليضحي تصور الظرف المكاني ضرباً من التخمين، وإذا كانت الصورة مفهومة في بعض الأحيان "فوق جبين الشمس"، فإنها مع ذلك ليست خالية من التناهي في القصد، والغالب عدم الإمساك بالظرف المقصود نحو "تحت ظلال الغيم- وراء الظلال- بين المسافات..."، بالإضافة إلى أن متعلق هذه الظروف يضفي على مفهوم التركيب غموضاً، يدع المجال لتصور الدلالة واسع الاحتمالات، أو يسمح بتصور يميل إلى إطلاق الحدث المحدود أصلاً، نتيجة تعليق ظرف متناه به، نحو "يسافر دهراً وراء الظلال، أبصره فوق جبين الشمس، تحت ظلال الغيم". ولعل الشاعر يغرق في إيهام الصورة عندما يتبع الظرف المضاف "بين المسافات" لـ "شوط ضباب"، وأي تصور يمكن أن يتبادر إلى الذهن بقولنا "شوط ضباب بين المسافات"؟!

وبالرغم مما أضفاه الشاعر على التركيب من انطلاق في الدلالة عندما استخدم ظروف المكان، فإنَّه هرب من قيد المكان للصورة في العام الغالب، فندر استخدامه لظروف المكان، ولعلَّكَ إذا تصفحت الديوان كله لم تجد ما يزيد عن عدد أصابع اليدين منها.

وقد استغنى بحروف المعاني عن كثير من الظروف، مما جعل تعبيره أوجز، ومعناه أغزر، بل لعلّ الرمز والتحليق خلف الآفاق، والإيغال في الصور، يتأتى باستخدام أحرف المعاني، لدى فنان بارع كجابر سلمان أكثر من أي شيء آخر. انظر إليه

كيف يضع بين أيدينا صورة مدهشة، بعيدة المرمى باستخدام

بارع لحروف المعاني، وفي سطر شعري واحد: ويا عنفوان الصباح يعرش في وهدةٍ من سكون... ألا ترى كيف صنع صورته بإيجاز وإيحاء مستعيناً بهذه الأحرف" و –يا– الـ– في– من"، فاسترسل بالواو منادياً لمعنى غير حسي، مشخصاً إياه بالنداء، مخصصاً الصَّباح المعني بـ "الـ"، ثم إنه استخدم "في" لتحديد ظرف المكان، دالاً بها على الضمنية، كما استعان بـ "من" لتبيان الماهية، فشكل بذلك صورة ذاتِ أحياثٍ متعددة، مما أكسبها نواحي جمالية، رقت بتعدد هذه الأحياث، وبتضافرها واعتوانِها في رسم الصورة فنياً.

وقد كان المعنى دائماً يلح على تعبير الشاعر، فيخرج أدواته عن مألوفها، ومن هنا فقد خرجت بعض الحروف لديه عن أبوابها، ودخلت أبواباً أخرى، لأغراض متعددة، نحو قوله في "متى الوعد؟!":

وماذا إذا أنت...

بين المسافات شوطُ ضباب..؟!

أقالوك وعداً...

وماذا إذا تحولت شوطاً...

يَشُقُّ العباب...؟!

وقوله فيها أيضاً:

وأجْدَبَ فيك الخصيب الخضيب..؟

ألست..؟!

وصرت طبيباً...

يداوي الجراحْ..

فإننا نجده قد استخدم "إذا" الشرطية، استخدام "إذا" الفجائية، حيث أدخلها على الاسم، وهي التي ينبغي أن تدخل على الفعل، وأداؤها معنى الاستقبال، لكن الشاعر جعل الجملة التي من المفترض أن تكون فعلية، جملة اسمية، متحولاً بذلك من حركية الحدث وارتباطه بالزمن والتغير إلى سكون الاسم، ومن ضعف الإيقان في الحدث بالتزام وقوعه المستقبلي، إلى يقين الحاضر المثبت المقيد بالذات المُبيَّن حضورُها، وعلى الرغم من التهويم الذي يلف صورة الذات الموصوفة، والتي هي أصلاً اسم معنى، فإن الشاعر أراد إثبات هذه الصورة على واقعها، وإجلاءها للعيان بشكلها الضبابي المكتنف بالغموض والإبهام، وقد ساعده في الإمعان بذلك "إذا" التي أوقعت في الحدس الشعور بالمباغتة، التي تلقي في الروع الدهشة والارتياع، وذلك بحذف الفعل الذي كان يتعيَّن حضوره بعدها، فلم يقل "وماذا إذا كنت" بل حذف "كان" الفعل، وأفرد الضمير المتصل "ت" ليتحول إلى ضمير منفصل فقال: "وماذا إذا أنت...".

وكذلك فإننا نجده باتباع "إذا" و "لماذا" في قوله: "وماذا إذا تحولت شوطاً..." مع حذف جوابها، وترك المجال مفتوحاً لتأويل رتبة تمام "ماذا"، وما يقتضيه ذلك من تأويل "ماذا"، نجده قد أضفى على التركيب بعداً مقارناً لجوانبه، مع الحفاظ على جانب الإبهام في المعنى، وكأن الشاعر يريدنا أن نفهم الصورة بإحساسنا لا بعقلنا، وهو ما لا مفرّ منه في قوله: ألست...؟! فماذا يا ترى –يكون جواب "ألست"...؟! وماذا يكون خبر "ليس"؟ بل إن الشاعر في هذه القصيدة كلِّها "متى الوعد؟!"، يسوق الكلام بقصد الإيحاء،

وبعث طاقات التصور، حتى إنك لا تكاد تعثر على غرض محدد فيها، وإذا كان التساؤل الوارد في عنوانها "متى الوعد؟!" يوحي بشيء، فإنك لا تستطيع أن تعثر في منشورها على جواب ما انطوى عليه العنوان، فأي وعد، ووعد ماذا، هذا الذي يسأل عنه الشاعر؟! إنك لا تعثر في ثنايا القصيدة حتى على ماهية هذا الوعد، ولعل غاية ما يقال فيها: إنها خاطرة موعود بوعد هو حلم.

كما يلحظ لدى الشاعر أنه استعان بأحرف المعاني لتحقيق غايته في الاختزال والتكثيف، والاقتصاد في اللغة، يقول في "غريب النسب":

أنـــــا منهـــــا، وإليهـــــا نســـــبٌ   وبهـــــا الآن غريـــــبُ النَّســـــب

فإنَّه –كما ترى– قد جمع بين ابتداء الغاية "من"، وانتهاء الغاية "إلى"، جمعاً مطلقاً، مقدماً معنىً كلياً، كعادته في تقديم الكليات من خلال جريه وراء المطلق والتناهي في الأشياء، ثم إنه استأنف كلامه بـ "و" ليضع بين أيدينا صورة مقارنة بين واقعه الآن من حيث الانتساب إلى الوطن، وواقعه العام الكلي الجوهري، وموحياً أيضاً بضياع انتسابه الآن بارتباطه بالوطن نسبةً إلى جوهر هذه العلاقة في الصورة المطلقة التي يحسها، وقد استخدم عوضاً عن حرف الجر "في" الذي يدل على الضمنية، حرف الباء الذي يدل على الإلصاق، مما يوحي بتصورين للمعنى، كما أسلفنا، وهكذا تأتّى للشاعر تقديم صورة كلية، وصورة جزئية، مع مقارنة بينهما، بالقدر الأقل من الألفاظ، والشكل الأوضح للمعنى، باستثمار إمكانات حروف المعاني، ببراعة وحذق، إذ استحضر ستةً منها في هذا البيت، كما استحضر خمسة مما يشبهها من الأسماء، وأعني الضمائر، وكذلك الظرف المبني "الآن"، ولم يرد في البيت سوى اسمين ظاهرين صريحين، أحدهما مكرّر، ومع ذلك وجدنا البيت معبراً عن المعنى المقصود أبلغ تعبير وأوضحه.

وربما كان ميل الشاعر إلى استخدام التراكيب البسيطة في التعبير، والموجزة في اللفظ، مما يساعده على أداء المعنى إلى فهم المتلقي بُيسر، فهو –فعلاً– يحاول تحميل اللفظ أكبر قدر من المعنى، من خلال زجّه في سياق دلالي تتعاضد مفرداته بروابط تَعتَونُ على إيراد معانٍ غير المعاني التي تحملها الألفاظ مفردة، مما يعين على الإيجاز والبساطة معاً، في حين يكثف المعنى إلى أبعد مدى ممكن، يقول في "المحكمة وصليل الزحف القادم":

الغيمة أصداء شهيدٍ

تروي البركان بفيضٍ

يتحول شلالاً

يجرف كل البقع العالقة

في أنحاء الأرض المُفْتَرسة

يغسل ركن المنزل من أدران الجلاد

المتبرقع بالديمقراطية

القابع خلف نفايات الشارع

إنك في هذا المقطع لا تجد كلمات غريبة أو غير مألوفة، كما إنك لا تجد أشكالاً معقدة من التراكيب، فالجمل بسيطة ومنسابة بسلاسة، فلا تقديم ولا تأخير، حتى في أشباه الجمل، فكل لفظ في موقعه تماماً، والرتب والقوانين القواعدية مثالية الوضع، ومع ذلك فإنك تلحظ معاني بعيدة المرامي، فجملة مثل "الغيمة أصداء شهيد"، مثلاً، هي جملة بسيطة مكونة من مبتدأ "الغيمة" وخبر "أصداء"، ومضاف إليه "شهيد"، هذه الكلمات كلّها مألوفة، وموضوعة ضمن نظامها النحوي الصحيح، إلا أن النسق الدلالي يوحي بما لم يُعتَدّ عليه من معانيها، فقد أضاف الأصداء إلى الشهيد، فجعل هذين المتضايفين يعبران عن شيء واحد، هو في حقيقته معنى تحصّل من جملة تداعيات معنوية، يوحي بها اللفظان، كلٌّ يشارك من جانبه في صنعها، من خلال معناه الذاتي، ومعناه السياقيّ، فالشهيد من جهة رمز المقاومة والإباء، والتضحية والفداء، كما أنه في سياق الشاعر الدلالي رمز الخير والعطاء وإرادة الحياة الكريمة، بل إن الشاعر في استخدامه يتخطى هذه الرموز والدلالات، فيحوّل الشهيد من ذات إلى حدث، من خلال إضافة كلمة "أصداء" إليه، ليس ذلك فحسب، بل إنه باستخدامه كلمة "أصداء" جمعاً دون المفرد "صدى"، قد أعطى الشهيد بعداً عميقاً كحدث، فجعل له أصداء متعددة، إمعاناً في إبراز هذه القيمة "الشهادة"، والذات التي تحملها "الشهيد"، ليوحي ذلك بآفاق أخلاقية واجتماعية وفكرية، تحرّك مكامن الحس الوطني والقومي والإنساني في عقل المتلقي وقلبه، إضافة إلى أن المعنى الذاتي للكلمة "أصداء"، يوحي بأن الشهيد ليس حدثاً فقط، بل هو حدث مدوٍّ، يجلجل الصوت به، فهو حدث عظيم، يستحق أن يصل إلى المسامع، إذ هو حدث معلن بشدة، يصرخ لُيسمع، إلا أنه يتردد بين الجمادات الصمّ،

وفي الفضاء الرحب، فيرجع أصداءً في الخلاء، لكنه لا يعود دون جدوى، بل يحمل في طيّه كل الخير، إذ يتمثّل القيمة التي تحمل الخير والعطاء، وتؤذن بالحياة، وتختزن الماء عنصر الحياة والطهارة.

فالقيمة في سياق الشاعر الدلالي دون الشهيد، إذ هي أصداؤه، فهي بكل ما تحمله من معانٍ، وما توحي به من تصورات، لا ترتقي إلى علياء، وهي في دلالتها مرتبطة بمعنى حسي، يلمسه المتلقي ويعايشه عياناً، ومن هنا كان ربط قيمة الشهادة والشهيد بها أمراً بليغاً للغاية، وخاصة ضمن هذا السياق الدلالي البسيط في تركيبه، العميق في إيحائه.

وهو عندما يتابع واصفاً بقوله "تروي البركان بفيضٍ"، يزيد الدلالة عمقاً وإيحاء، ولعل اللفظ يوحي بادئ الأمر بالتناقض، فالبركان يرتبط في الذهن بالنار، والريّ يرتبط بالماء، والفيض يوحي بالماء الغامر، إلا أن الشاعر استخدم الفعل "تروي" موحياً بالإمداد، مضمناً إياه معنى "تمدّ" ولكنه أراد بلوغ الغاية في تعبيره عن المدد. إضافة إلى إرادة الإيحاء بمعنى الحياة، المرتبط أصالة بالماء، فاستخدم الفعل "تروي"، وقد زاد الدلالة عمقاً الربط المجازي للفعل بـ "البركان"، من خلال علاقة الإسناد بين الفاعل المستتر هي= أصداء الشهيد" والفعل "تروي" المتعدي إلى مفعوله "البركان"، الذي تلاه بشكل مباشر، مما يوحي بتلاصق الممدّ "أصداء شهيد" بالمروي "البركان" وقد علق شبه الجملة "بفيض" بالفعل، موحياً بوفرة المعنى وبلوغ الغاية في الحدث، ويلحظ أن "البركان" في هذا السياق يلحق بالرمز، ولا يمكن تصوره كلفظ دال على معناه الحقيقي هنا، بل إن المعنى لا يتحقق إلا إذا ارتبط لفظه بدلالة أخرى، يسمح بها المجاز من خلال الحيّز المشترك بين المدلول المألوف للفظ، والمدلول الموحى به، ومن هنا ينتقل لفظ "البركان" عن دلالته الأصلية، ليدل في هذا السياق على أبناء الوطن، وأصحاب الحق، إضافة إلى دلالة أخرى يضفيها التركيب على المعنى، وهي "الأرض"، فالري يرتبط بالأرض وأبناء الوطن أيضاً يرتبطون بالأرض، ومن هنا أوحت العلاقة في السياق بين "الري" و "البركان"، بالعلاقة بين "الشهيد وأرض الوطن وأبناء الوطن"، وكانت القيمة العليا في هذه الثلاثية للشهيد باعتباره يمثل إرادة الشعب في الحياة، وإذا كانت أية أمة هي عبارة عن "شعب وأرض وحكم"، فالشهيد هو الحكم في هذه الثلاثية، باعتبار أن الحكم في النهاية هو إرادة الشعب.

وهكذا نجد أن تراكيب الشاعر بسيطة وموجزة، وغير معقدة في تأليفها، إلا أنها موحية وبعيدة الغور في دلالتها، ولا فرق في ذلك لديه بين أسلوبه الإنشائي وأسلوبه في الخبر، كما رأينا في أسلوبه الخبري في المقطع السابق بساطة وإيجازاً، فكذلك نجد في أسلوبه الإنشائي، يقول في "بحر الأحلام":

يا ملجأ كل الألحان...!

يا ملجأ كل الأوطان...!

إني آتيك..

أصافح خديك

وإليك أحن... إليك

فانهد واستقبل أطفالاً...

أوردةً....

حجراً... مجمرةً

مقلاعاً....

وتوسّد مرقَدَك الدّامي

واحمل للآتين على بوح الآلام قلادة.

وثمة توازن واضح في استخدام الشاعر للخبر والإنشاء، في قصائده غير التقليدية، فهو يساير انفعالاته، وينتقي بِحِذقٍ أسلوب التعبير الملائم، الأمر الذي رأيناه ينحسر في شعره التقليدي، فقصيدة "درة الشهداء" مثلاً، يفترض أن تكون صارخة وملتهبة، ومفعمة بالانفعالات المختلفة، والتعبيرات المتباينة اللهجة، إلا أن السيرورة العامة للقصيدة العمودية قد حالت دون بروز ذلك، يقول فيها:

كتبْنـــــــا بالـــــــدم القــــــاني الجوابـــــا	**إلـــى الأقصـــى سنمضـــي لـــن نهابـــا**
إلـــــى الأقصـــــى ينادينـــــا فلبّـــــت	**بيـــــارقُ أشـــــرعتْ للنصــــــر بابـــــا**
كتبْنـــــا: هـــا هــــي القـــدسُ اســـتفاقت	**وكـــلٌ فـــي الحمـــى المـــوت اســـتطابا**
ومـــــن رَحِـــمِ الشـــــهادة كـــــان فجـــراً	**أطـــــلَ معانقـــــاً يطـــــوي العُبَابـــــا**

فهذه اللهجة الخطابية التي جاءت خالية من أساليب الإنشاء، وملقاةً بأسلوب خبري محض، قد أفقدت التعبير حيويته ومنعته من التفاعل مع حس المتلقي كما يجب، وحولت الدفقات الشعورية بالمشاركة مع الموسيقا الشعرية المكرورة والثابتة إلى أمواج مقننة مقيدة محدودة التأثير، وهو ما أثر أيضاً على توارد المعاني لدى الشاعر.

2-بين المعنى والصورة الفنية:

إن الفكرة التي تسيطر على هواجس الشاعر تخرج من عباءة الإباء، والإحساس بالمجد الكامن والتليد، ولذلك فقد اصطبغت صفحات ديوانه بلون الرجولة والتحدي، والإحساس بالذات المنتمية إلى أصل عريق، تضرب جذوره منابع المستحيل.

وقد لخص الشاعر في إهدائه ما يجول في فكره فوجهه "إلى من أسرجوا خيل الوطن، ونسجوا على تخومِه بردة انتفاضة... فكانوا عنوان كبرياء، وعنفوان مجد وإباء".

لقد هزّت انتفاضة الأقصى كيان الشاعر، وغاص صداها في أعماقه ليخرج دراً نضيداً، ينتثر صدى أفعال يخرس في ساحها الكلام، وهكذا ارتسم على الصفحة الأولى جوهر الحدث "عندما يصمت الكلام- من وحي انتفاضة الأقصى".

إن فكرة التحدي والإيمان بتحقيق النصر، جعلت حجارة أطفال فلسطين تتحرك، وتتحوّل سلاحاً ينطلق في وجه الغزاة، ويجابه القهر والظلم والعدوان، وهي ما حرّك وجدان الشاعر ليرسم نهجاً يلوح النصر على ناصيته، جوهره الحركة إلى الأمام، فالزحف والهجوم على العدو، والإيمان بالحق والنصر أساس تحقيق الهدف، وقد نطقت عنوانات قصائده بذلك، فوجدنا بينها "الزحف العاصفة، المحكمة وصليل الزحف القادم، هزّي حجراً، النصر ليس مصفّداً".

وتسمع صوت التحدي، يدوي عالياً، بلهجة ملؤها الإيمان بالانتصار، عندما يخاطب الشاعر العدو في "الزحف العاصفة" بقوله:

غريبَ اللسان ترجَل..
فإنا لهيبُ الحِمَمْ
براكينُ نحن، ونحن القدر
غريبَ الدّيار ترجّلْ..
فإنك لن تكسب المعركة
وإنك لن تستطيع اقتلاع الجذور
ولا أن تقاوم تنّينَـها.

*****

هي الزحف أو قُل:
هي العاصفة
هي الثورة الجارفة
ترجل غريب اللسان

ترجل غريب الدار

ترجل..

فإنك بعض بقايا السنينْ

وبعضٌ من الصور المظلمة

فإنك تلحظ كيف أن الشاعر يتحدى العدو، فيأمره بالترجل، ولا يذكره صراحة، بل يكني عنه بلفظ مبين لجوهر العداء، فهو غريب اللسان، غريب الدار، ولذلك فهو منبوذ، يلفظه الناس والديار.

وبإحساس مفعم بالمجد والقدرة على تخطي الصعاب وصنع المستحيل. يسوق الشاعر جملة من التشابيه البليغة، يهدد العدو من خلالها، ويأمره بالانصياع والرحيل "إنا لهيب الحمم، براكين نحن، نحن القدر، هي الزحف، هي العاصفة، هي الثورة الجارفة"، وبهذه التشابيه يشكل الشاعر ثلاثية، تتصف بها الشخصية التي يريدها لنفسه ولبني قومه، فهو يريد شخصية قادرة فاعلة ملتهبة، فعبّر بالثورة الجارفة ولهيب الحمم والبراكين عن الالتهاب والغضب والرفض والتحدي، فجعل الإحراق جوهراً في تكوين الشخصية، دلالة على أن هذه الشخصية تأتي على كل ما يناقض جوهرها فتجعله هباء، إضافة إلى أن القدرة الكامنة في هذا الجوهر هي قدرة فاعلة، فالبراكين إنما هي صورة حركية، وكذلك الثورة الجارفة، واللهيب الذي هو فرع على اتقاد الحمم، وما هذه التعابير إلا صورة للغضب والحماس والحق والإباء الذي يتلجلج في صدر الشاعر، ويعتمل في نفسه، وكأن نفسه زفيُر لظى يتقد في داخله، فيرمي بشواظه صورة العدو المترائي لمخيلته، وترى الشاعر في قوله: "هي الزحف، هي العاصفة، الثورة الجارفة"، يكاد يخرج من بدنه محلّقاً في أفقٍ كله حماس وتصميم على الانقضاض على العدو، فهو يحض على الزحف، ويؤمن بالفعل الثوري، ويرى أن الاتّقاد والغضب لا يكفيان، فلا بد من الحركة، والحركة الشديدة والمندفعة إلى الأمام قدماً، بعزم لا يلين، وهمة لا تفتر، ولذلك تراه يبرز صورة الزاحف، ويربط جوهر الجماهير المتقدة المنفعلة به، ليتحول إلى غضب فاعل، وهو ما جعله يتغنى بالانتفاضة التي تحقق ما يجول في خاطره.

ثم إن الشاعر يؤمن بقدرة هذا الشعب صاحب الحق على فعل المستحيل، وانتزاع النصر، واسترداد حقه، وما قوله: "نحن القدر"، إلا إعلان منه لامتلاك هذا الشعب ناصية التحكم بالأحداث ومتعلّقاتها من زمان ومكان، وتنويه بأن الأصل والغاية في الوجود هو له، وهو القادر الفاعل في الوقائع، وليس الغريب عنه سوى منفعل بما يفرضه من أمور.

ومن هنا نراه يخاطب هذا الغريب، بأمره له بالانفعال بالترجل في دائرة الفعل، مؤكداً له أنّه لن يكسب المعركة، فهو لا شيء لقاء ذلك الجوهر القادر الفاعل الملتهب، وهو ما ثناه عن التحدث عن ذاته بضمير المتكلم "إنا، نحن"، إلى مخاطبة العدو "إنك"، واضعاً نفسه في المواجهة معه، مؤكداً ثانية من الجهة التي يقف فيها العدو تحدَيه، بتأكيده على عدم الانفعال بفعل العدو، قائلاً: "إنك لن تستطيع اقتلاع الجذور، ولا أن تقاوم تنّينها".

وها هنا كناية عن الرسوخ، وقوة الحق، والأصالة، والإحساس بالمجد العتيد، وتعبير عن يقين الشاعر بتدكدك العدو أمام هذه الثوابت، وتحديه له، وقد أضاف إلى الجذور التنين، الذي هو رمز الثلاثية التي سبق للشاعر أن طرحها، من قدرة وفعل والتهاب، مصوراً العدو شيئاً ضعيفاً، لا يمكن له الثبات أمام قوة هذه الجذور، وحيويتها الفاعلة، والتهابها المتجدد، الذي لا يقبل الانطفاء، بل النافي عن ذاته كل ما يضاده.

إن هذه الحصانة العظيمة التي ألقاها الشاعر على الجذور، باستعارته "التنين"، ليعبر عن حماة هذه الجذور، إن هي إلا صورة تنم عن عظيم حسه بالانتماء، وبذاته كشريف له مجده التليد، فكأن الجذور أميرة في قصر، يحرسها تنين، وكأن أصحاب هذه الجذور ذلك التنين الحارس، وقد استطاع الشاعر ببراعته أن يوحي إيحاء، بتداعيات الصورة، وبتحليق الذهن خلف ظلال المشهد.

وفي مقابل إحساس الشاعر بعظمة جوهره ومجده، يعبر عن جوهر العدو المتهافت بقوله: "فإنك بعضُ بقايا السنين، وبعضٌ من الصور المظلمة"، إعلاناً منه بأن هذا العدو ماضٍ إلى زوال، وذاهب إلى امّحاء، وفي مقابل كل ما عبر به عن قومه من نار، سواء بشكل مباشر أم غير مباشر، فإنه يعبر عن العدو بالظلمة "الصور المظلمة"، وكذلك يضع في مقابل الحركة والحماس والاندفاع والتقدم الذي نسبه إلى قومه، الزوال والتراجع والاندثار لدى العدو "فإنك بعض بقايا السنين"، فقوله هذا يعني أن هذه

البقايا هي أبعاض لاحقة بالسنين السوالف، ولم يبق إلا النّزرُ اليسير منها، وسوف تندثر وتمحى، ولذلك نراه يقول في المقطع التالي:

هنا...

فوق شُطْآنيَ الدافئة

ستُمحى، ويلفظك الحجر المُسْتَعِرْ

ويكتب طفل الحجارة أنشودةً للصباح

ويكتب:

خلّدْ على الدهر يا أيُّها البرتقال..

تحوَّلْ إلى صولجان

وخذ باقة من حجر

وسطِّرْ نشيد انتصارْ

فهو يؤكد انهزام العدو وامّحاءه أمام قوة الحق، كما يؤكد أيضاً على أن ما سيمحوه هو "الحجر المستعر" أي الفعل القادر الملتهب، مجدداً ثقته بالنصر، وبالقدرة على تحقيقه، من خلال انتفاضة أطفال الحجارة، والإصرار والتصميم على صنع النصر مُكنيّاً عن النّصر بـ "الصَّباح" وعن طريقه بـ "الأنشودة"، وعن أداته بـ "طفل الحجارة"، وعن فعله بـ "يكتب"، ويعبر عن الوطن بـ "البرتقال"، مجسداً إياه، من خلال النداء، طالباً منه أن ينقش في ذاكرته أحداثاً خالدة، كما يطلب منه أن يتحول إلى صولجان، وهل الصولجان إلا من لوازم الملك، الآمر الناهي؟ وهل يتحدث الشاعر إلا بلسان أطفال الحجارة، الذين يمتلكون الإرادة، إرادة الفعل، وأي فعل؟

إن تشبيه الشاعر الحجارة بالزهور في استعارته المكنية "خذ باقة من حجر" يحمل إشارة واضحة إلى حميمّية العلاقة بين السلام الذي ترمز الزهور إليه، وبين الحجارة، حجارة الوطن، التي هي أداة هذا السلام، فهذه الحجارة المنطلقة من يد الأطفال هي صانعة السلام، وهي صديقة الطفولة، كما الأزهار، لأنها درب الانتصار على العدو، وأداة إحقاق الحق، ولذلك قال الشاعر: "وسَطِّرْ نشيد انتصار"، وبذلك فإن هذه الحجارة ترتبط لدى الشاعر بالزهور "باقة"، وبالفرح والتغني "نشيد"، وبالأطفال الذي يكتبون أنشودة الصباح، وهكذا تكون هذه الحجارة هي السلام، وهي الانتصار، وهي رمز الإباء والمجد. بل لقد ذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك، إذ أعلن التوحد مع هذه الحجارة، فقال:

لقد أكسبَتْنا الولادةُ دفء الحياة

وغُصْنا بأعماقها

فكنا حجارتَها المعجزة

ولكن الشاعر –رغم إعلان التوحد مع هذه الحجارة– لا يجعل هذا التوحد رمز ارتباط بالوطن والأرض فحسب، بل يضفي عليه أبعاداً أخرى، إذ يصف هذه الحجارة بالمعجزة، لإعلاء صوت الإرادة، والتقحم في صنع المستحيل، كما يعلن حب الحياة، والشغف بها إلى أبعد مدى، جاعلاً من هذا الحب علّةً فاعلة للارتباط بالحجارة المعجزة، إذ هي التي تحقق الحياة، وتصنع العيش الكريم، وتُزْجِي إلى الأمن والسلام، فالشاعر يصر على حق الوجود، فالولادة التي هي رمز الوجود، هي ما يدفع بالشاعر نحو التشبث بالحياة، والإصرار على البقاء وهو في كل مرّةٍ يهرب إلى الحجر، كمحققٍ لما يبتغي، ويؤمن بقدرته على صنع النّصر، وفرض الإرادة، يقول في "المحكمة وصليل الزحف القادم":

إني أصرخ بالعدل:

تحرَّكْ

وأقول لأحجار الوطن المحتل:

انطلقي

يا حجر المعجزة تكلَّم

لا غيرك يرسم للنصر طريقاً

أنْطَقْتَ العدل

فيا للعدلِ مقيماً

في قلب الحجر الصَّوانْ

وبه يُصنع تاريخُ الأمم

وبه نَكْتبُ ألفَ نشيد للمستقبل

فهذه الصورة التي تتكرر في الديوان كثيراً. نلمس فيها ثقة الشاعر العظيمة بالحجر، وقدرته على فرض الحق، ودحض الباطل. بل إن الحجر يتحول إلى جميع معاني المجد، وأساليب تحقيق النصر، ورموز القوة والمعاجز، إلى ذلك يقول في "هُزِّي حجراً":

ولتشعل يا جبل الزيتون شرارَهْ

حُرَّاسُك أطفال الضفة

مقلاع يزهر زيتوناً

حجر يطوي زَنْدَ الغازي

حجرٌ يلوي آلةَ حربِ النازي

هذا زمنُ الحجرِ

هذا زمنُ الحجرِ

****

هذا زمنٌ...

فيه الجرحُ يَنْسخُ حجراً

حجَرٌ.. حجَرْ

حجَرٌ.. حجَرْ

فلينهزموا.. ولينفجروا

وليستعروا ناراً تكوني

صمتاً أقوى

عنفاً أعمى

حجَرٌ حجَرُ... حجَرٌ حجَرُ..

فها هنا يجعل الحجر هو القوة والسلاح، وهو صاحب الكلمة الفصل، حتى لينسب الزمن إليه فيقول "زمن الحجر" بل إنه في قصيدته "حجر" يجعل الحجر هو المحور والنواة، وكل شيء يدور في فلكه، وإليه تصير المعاني جميعها، ومنه تنطلق المعايير كلُّها. فهو أسُّ الحق، وأساس التحدي، وعمدة الانتفاضة وسلاحها، وهو الرمز والعلم والمنارة والمعجزة... يقول:

حجـــــــــــرٌ ســـــــــما وتألقـــــــــــا	**فــــــــي كـــــــــل صــــــــقْع أشـــــــرقا**
حجـــــــــــر هـــــــــوى مســــــــــتوثقاً	**حجـــــــــر تطـــــــــاير بيرقـــــــــــا**

حجـــــرٌ ترامــــــى فــــــي المـــــدى	بيـــــــدِ الطفولــــــــة أورقـــــا
حجــــــر يلاطِــــــمُ مــــــدفعاً	ويَخُـــــــطُّ فجــــــراً مشــــــرقا
هـــــو مولــــــد الحجــــر الـــــذي	مــــــن أسْـــــرِه قــــــد أعْتقـــــا
هـــــو صــــــرخةُ الطفــــــل الـــــذي	مـــــا هــــــابَ يومـــــاً مطلقـــــاً
شَـــــــرَفُ الحيـــــــاة بِعُرْفِـــــــه	حجــــــــرٌ يقـــــــاوم فَيْلَقـــــا
وشــــــهادةٌ فــــــوق الـــــدُّرا	لا ترتجــــــــي غيــــــر اللّقـــــا

ولعل القيم العظمى التي ينسبها الشاعر للحجر إنما هي نابعة من إحساس الشاعر بكون الحجارة هي الانتفاضة، فلولا هذا السـلاح الفعـال لـم تقـم انتفاضـة، أو لنقـل: لـم تكـن الانتفاضـة فاعلـة فعلهـا الـذي رأينـاه، ولعل الحجارة لم يكن لها ذلك الفعل الخطير، ولكنها مَدَّت آفاقاً جديدة، وفتحت الباب أمام آمال عظيمة، وعبرت عن معانٍ لا يمكن للكلام إلا أن يعجز أمامها، فرغم بساطتها كسلاح فإنها استطاعت أن تشمخ، وأن تَلبسَ معاني ودلالات بعمق إحساس الطفل المقاوم، وبُعدِ رؤيته البريئة، ولنا أن نتصور أفق ذلك...

وقد ارتبطت الانتفاضة في ذهن الشاعر بالزحف وتحدي العدو، والإغارة عليه، وسحقه، ولذلك تراه يكرر كثيراً معنى "الزحف" حتى ليتكرر هذا المعنى في عنواناته –كما رأينا– والزحف عنده دائماً يعني الثورة والنار واجتثاث العدو من جذاميره، يقول في "الزحف العاصفة":

هنا الزحف

أيقظَتْه السنون

وعاد ليمحو الظلال الغريبةْ

ليفرش برقاً يمد الحياة بنسغٍ جديد

بوهجِ انتفاضة طفلٍ شريد

ويقول في "المحكمة وصليل الزحف القادم":

إني أسمع للزحف صليلا

إني أرمق في وجه الأرض زئيرا

ينْفُثُ في الجَذْر

حياة الثورة قادمةً

تستأصلُ أشباح العَتْمَة

من فجرٍ آت

يتخطى زَمَنَ القهر

ويقول في "النَّصْر ليس مُصَفَّداً":

قالوا: تقحم وانتفض

أسرج خيولاً للفِدا

صُبَّ الجحيم على العِدى

زَمْجِرْ بصوتِك لا تخف

وارفع لواك على المدى

الله أكبرُ... الخ....

إن الشاعر يخط طريقاً لتحقيق النصر، أداته الحجر، ومَنْهَجُه الزحف، الزحف الذي هو الحياة، والذي يمحو العدو ويسحقه بكل قوة، وبثورة عارمةٍ تستأصل شأفَتَه، وتصنع الفجر الجديد، وهو إذ يحلم بالفجر الجديد دائماً، فيكرر كثيراً ذكره في ديوانه، فإنه لا يريد هذا الفجر فقط لأمته، بل هو ذو نظرة إنسانية واسعةِ الأفق، ترجو خير الإنسانية جمعاء، وتطلب السلام لجميع البشر، وهو ما تتضح معانيه جلية في قصيدته "من أجل الإنسان"، إذ يقول:

من أجل الأطفالْ...

في كل بقاع الأرض...

من أجل النِّسْوةِ في كلِّ مكانْ...

من أجل الأحرار...

من أجل العالم

يحدوه الشوق إلى الإنسان

من أجل الإنسانْ...

يتخبط في طيِّ النسيان...

من أجل البشريةِ

يُثْقِلُها شَبَحُ النُّوَبِ...

من أجل سلامٍ

يمتد على مرّ الحِقَبِ..

هيَّا نَرْسُمْ حباً... أمنا!!

هيا نعزف لحناً... حُرًا!!

هيا نكْتُبْ عهداً... فَجْرا!!

فهذه النظرة السامية، التي تطلب الخير للبشرية جمعاء، هي وليدة التجربة، تجربة الأمة التي عانت من القهر وضياع الحق، واستعداء الإنسان على أخيه الإنسان، فكان أن سما الشاعر بحسه من حيِّز القومية، إلى حيز الإنسانية، واستنبَطَ من التجربة أسَّ المأساة، فأحس بعالمية الفاجعة، وعموم الرّزية، وراح يطلب السلام للجميع، ويذكِّر بالأصل المَنْسِيّ، الذي يمكن أن يُؤَسَّس عليه السلام:

"الإنسان أخو الإنسان"

تصريحٌ مخطوط منذ الأزل..

في العَهْدَينْ وفي الفُرْقانْ

ويقول:

إن كُنْتَ بحقٍّ إنساناً

بَشِّرْ بسلامْ

أبعد عنك العدوانْ

وانفض عن كاهلك الأدران!!
والْفِظْ كلَّ أساليب القهر
لا تَقْتُلْ طِفْلاً... شيخاً...
نَفْساً حرَّمها الله عليك
لا تَسْلِبْ
لا تسرقْ
أرضاً ليست ملك يديك
وابْسِطْ كفَّيْك، وصافِحْ فجراً ممهوراً بالحبِّ
وانْشُرْ طيفَ أمانْ!!
في كلِّ مكانْ...
يا بْنَ الإنسانْ!!
واعْلَمْ أن الله مع الإنسانْ
ما دام الإنسان مع الإنسانْ

هكذا يعيد جابر سلمان إلى الذاكرة قواعد العيش الكريم، ومبادئ الأخلاق التي تحقق إنسانية الإنسان، وترقى به، وهو إذ يفعل ذلك يرمي إلى هدفين: الأول هو إبراز السلوك الإنساني الصحيح، والثاني هو التنويه بجرائم العدو وبسلوكه اللا إنساني، ومخالفته لجميع الأعراف والنواميس السماوية والإنسانية، وهو ما يضع بين يدي الشاعر جميع مسوِّغات السخط على العدو، والغضب والحقد عليه، ويدعوه إلى حربه وسحقه.

وفي الوقت الذي ينظر فيه الشاعر هذه النظرة الإنسانية العميقة، نراه يلتفت إلى ذاته، إلى هويته، فيتلمس انتماءَه، ويهتمُّ لانتسابه، من هو؟ أتراه العربيُّ الأصيل أم أنه فقد انتماءه، ولم يعد يميز ذاته؟

يقول في "غريب النسب":

كـانَ جَـدِّي عربيـاً نسـباً	**وبـه أدْعـى، وأمـي وأبـي**
غَبَـرَ الجـدُّ وأضـحى أثـراً	**وأنـا صِـرْتُ لغيـر العـرب**
غيـرَ أنـي كلّمـا عـدتُ إلـى	**مُتْحَـف التـاريخ ألقـى نسـبي**
أبْصِـرُ النـور بِعَيْنـي أمـةٍ	**يلتقـي مشـرِقُها بـالمغرب**

***

أيُّ أرض فـي المحـيط العربـي	**هـي أرضـي، وبهـا عـاش أبـي**
أنـا منهـا، وإليهـا نسـبٌ	**وبهـا الآن غريـبُ النسـب**

فالشاعر يدرك الفرق بين الأصول والفروع، ويعي بعمق سَعَةَ الشقَّة بين هذي وتَيك، وهو إذ يتشبث بأصوله، يعلم أن ما هو علـى أرض الواقـع الآن، إنمـا هـو شـيءٌ غريـبٌ عـن تلـك الأصـول، والحقيقـة أنـه ينبـه إلى الخطر، الخطر الذي يدهم الهوية، ويحاول اجتثاث الجذور، إنه بوقوفه عند هذه النقطة "النسب والانتماء" إنما يريد أن يحث على ضرورة الاجتماع، ونبذ الفرقة، والعودة إلى سابق العهد، والاشتمال على الخصال الأصيلة للهوية، التي يرى أن قومه قد فقدوها، فأنكرهم وهو بين ظهرانيهم.

إن الانتفاضة قد أجّجت في نفس الشاعر الحِسَّ القومي، وأوحت إليه بمعاني الثورة والزّحف والتحدي والإباء، ورسمت في مُخَيِّلته صورة الطريق النابض بحياة الحجر الثائر إلى الفجر الجديد، وألهبت في إحساسه لواعج الغضب والحقد على العدو، وسَمَتْ بشعوره إلى آفاق الإنسانية، وجعلته يحيا زمن الحجارة، ويُقَدِّسُ طفل الحجارة، ويأمل واثقاً بالنصر.

وجابر سلمان إذ يعبر عن كل ذلك، يرقى بتعبيره محلِّقاً، ويوجز في ألفاظه مقتصداً، فتكثر عنده الصُّور، وتمتد عميقاً عميقاً، انظر إليه كيف يجرِّد خيط الشمس، فيضفي عليه صفة المادة، فيقول: "هَيِّئْ من خيط الشمس، وهو إذ يعمد إلى هذه الاستعارة المكنية، فإنه يشي بصورة ما يقصد بوحي مباشر، إلا أنه فيما وراءها يوحي بما هو أعمق، إنه يريد فجر الحرية، ويقصد مطلع شمس الحياة الكريمة، وبزوغ فجر الانتصار، فبالإضافة إلى الاستعارة يُحمِّلُ الصورة كناية ورمزاً ودلالاتٍ تُفهَمُ من مقاصده الأخرى في القصيدة.

وعلى هذه الشاكلة يستخدم الشاعر اللغة مازجاً بين الحقيقة والمجاز، راسماً الصور بأوجز الكلام، وأبسط التعابير، غائراً فيها إلى الأعماق "أبيتُ على جمرةٍ باردة فتثلج صدري- يفترس الصُّبْحُ ندياً- أيلول الوجه المولود على عَتَباتِ الأقصى- الطفل محمدٌ مستعراً يتشظى قنبلةً- يتحول شلالاً من نار- ذاك القادم من وهج الشمس..." الخ.

إن الشاعر الدكتور جابر سلمان في ديوانه "عندما يصمت الكلام، من وحي انتفاضة الأقصى"، يبدو رجلاً يحمل هَمَّ الأمة، ويعيش واقِعَها المرير، ويُشْعِرُ في نفسه الآمال والآلام، كي تَتَّقِدَ، فتضيء الدرب، ويستشعر وقائع الانتفاضة، فيرشف من رحيق معانيها، ما يصوغه شِفَاء للأنفس، ويخرجه دواءً للأدواء.

وهو مع ما يتناول من سموِّ المعاني والفكر، يرتفع ببيانه الشعري، ليخط لنفسه طريقاً بين الأساليب، له طابعه الخاص من حيث الاستخدام اللغوي والتعبير الفني، ويمتاز بصدق الشعور المنسجم مع الصورة الفنية، وبملاءمة الأسلوب اللفظي لتفاصيل المعنى المعبر عنه، وهو ما يَمْهَرُ شِعرَه بخاتمِ الصدق، ويفتح الطريق إلى القلوب...

د.حسين حبيب سليمان

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الرقصة الأخيرة

بين الواقعية والتخييل وتعدد الأمكنة

يمكن البدء بقراءة رواية "الرقصة الأخيرة" للكاتب "كمال حمد" من القشرة السطحية، الخارجية المتشرنقة حول الحدث، لأنّها

مرئية أولاً، وينزعها القارئ ليكشف الطبقات المرصوفة تحتها ثانياً. وإذا انطلقنا من العنوان "الرقصة الأخيرة"، سيحضر فوراً السؤال التالي: مَنْ هي الراقصةُ، وفوق أيِّ مسرحٍ، وما هو دوُر المتفرجين والمصفّقين؟.

يُزاحُ السِّتار في الصفحة "131"، وتظهُر الرقصةُ الأولى يوم يدخل الجنرالُ الفرنسيُّ غورو سوريةَ في العام 1920، والرقصةُ الثَّانية، ليلة تقسيم فلسطين في العام 1947، والثالثةُ بعد هزيمةِ حزيران في العام 1967. وتُشكّل الرقصاتُ الثلاث، محطاتٍ من الانكساراتِ والآلام، ومفاصل انعطافية، تاريخية. أمَّا الرقصة الرابعة "رقصةُ راحيل" فتكون فوق جثثِ زوجِها وأولادِها. (فشمعون وضع قُبَّعة الحزن السوداء فوق رأسه، بكى، وبكت زوجُهُ حُزْناً على فقيدهما). قالت راحيل: (لقد قُتِل زوجي الشبيه بذلك الفلسطيني الذي ما زلتُ أذكره "أبو الوفا" عند شاطئ بحيرة طبريا، ثمَّ قُتِلَ أخي وولدي الأكبر) ص231.

ويصف بعض النُقَّاد قراءة النَّصِّ الروائيِّ، كالذي يقشِّر بَصَلةً، فينزع قشورها من الخارج إلى الدَّاخل، للوصول إلى عمق النَّص، أي تُمثّل القشرة الخارجيةُ، الحدثَ الظاهرَ، المُرتبطَ بالزمن الحاضر، أمَّا الطبقات المتراصفة في الأعماق، فتمثّل الحدث في الزمن الماضي، وهي بمثابة الطبقات التحتية للنَّص، تتكشَّفُ الواحدةُ بعد الأخرى عن طريق الحفرِ في عُمقِ تاريخ النَّص.

تبدأ نقطةُ انطلاق الأحداث من منطقةٍ جغرافية وعرة، ذات طبيعة تضاريسية معقَّدة. من (الكَتفِ الشَّرقيِّ لوادي الرَّقاد، في قرية عابدين) ص 6. ويشكّلُ الوادي حدَّاً فاصلاً بين الهضبةِ السورية، والدُّشم الإسرائيلية.

تنطلقُ أحداث الزمنِ الماضي من الذَّاكرة، ابتداءً من رحلةِ الصَّيد، ويتم الرّصد، بوساطة المنظار، فيظهر رجل يحمل بندقية، ويحضر سؤال: هل يكونُ هذا الرجل جاسوساً، وماذا يعمل على خطِّ النَّار؟..

يصفُ الرَّاوي/ الشخصيةُ، الطبيعةَ وَصْفاً جيّداً، ويُحدّدُ معالمها الجغرافية، وانتقال الشخوص، خطوة خطوة، بين الوادي والأرض الصَّخرية. ويُغيَّبُ الرَّاوي/ العارف من خلالِ السَّردِ التفصيلي، عَبرَ "ضمير المتكلّم"، ويحكي سارداً بلغةِ راوٍ آخر يحلُّ مكانه.

تُحدّدُ البرقيةُ المؤرَّخةُ (17/ ك2/ 1972) تاريخَ استعادةِ الذَّاكرة، وبدايةَ زمنِ الحدث. ويبدو أنَّ الكاتبَ على معرفةٍ دقيقةٍ بالمنطقة، فهو يعرفُ طبيعةَ السكان وأعمالِهم، وطبيعةَ الأرض، وذلك لكونه عسكرياً سابقاً، برتبةِ نقيب، اسمه "أمجد" أي "كمال" وهو شخصيةٌ واثقةٌ من نفسِها، قادرةٌ على تحميلِ الخرائط، وقراءةِ المصطلحاتِ العسكرية "دفاعية وهجومية"، وفكِّ رموزِها واستخدامِ مُسمَّياتٍ، ناتجةً عن خبرةٍ طويلةٍ، بمكوناتِ المكان، وبشؤونِ القتالِ والحروب، والاشتراكِ بالعديد من المعارك.

ينهضُ المبنى الحكائي في الروايةِ على مجموعةِ أحداثٍ متداخلةٍ، مُسْتقدمةٍ من الماضي، تتسلَّلُ بحُرّيةٍ من مخزونِ الذَّاكرة، وتملأُ فضاءَ المكان، وتُشغِلُهُ بالحركةِ والفعل، وترتبطُ أو تتقاطعُ مع أحداثٍ جُزئيةٍ أو رئيسيةٍ أخرى، مُشابهة أو مغايرة لها.

لقد عُرِضتْ الأحداثُ بواقعيّةٍ شكليةٍ مباشرة . بالطبع ليست كلَّها . فجاءَ السَّردُ تقريرياً أحياناً، وخَطابياً، وَعْظياً في أحيانٍ أخرى. وبرزتْ فجوةٌ عميقةٌ وواسعةٌ في النَّصِّ، بين الواقع والتخييل، أبعدتْ النَّصَّ السَّرديَّ عن التعبيراتِ الفنّية والأدبية، مع محاولاتٍ انتقالية فُجائية، من اللغةِ العادية، إلى اللغةِ الشّعرية الوصفية. وكان هذا الانتقالُ عاملاً مساعداً، على تفكيكِ النَّسيجِ السَّردي، وتحويلِه إلى سردٍ يخدمُ بشكلٍ أو بآخَر، المقالَ السياسي التوجيهي لمُعلّمٍ قادرٍ على الإقناع لتلاميذَ "أغرار"، أكثر ما يخدمُ النَّصَّ الروائيَّ. وعلى سبيل المثال، لا الحصر، جاءَ على لسانِ أحدِ الضبَّاط: (إنَّ الإيمانَ بحُبِّ الوطن، وبالوحدة، يكفي لشحنِ الجُندِ بروح القتال... فالمجاهدونَ ضدّ الاستعمار العثماني، والثورة السورية الكبرى ضد المستعمرين الفرنسيين، لم يكونوا ينتمونَ لأيِّ حزبٍ عقائدي) ص16. وممَّا زادَ في الواقعيَّةِ الشكلية أنَّ الشخوصَ كانت بأسمائها الحقيقية كأن يُذكر (دايان، بشير الجميل، سمير جعجع، جوني عبيد، شفيق الحوت، عرفات، شفيق فيَّاض، وسواهم). ولم يوفّقْ الكاتبُ في تسجيل الأعوام، عندما يأتي على ذِكر حدثٍ ما، وقمتُ بإحصاءِ حوالي ثلاثينَ عاماً تمَّ تسجيلُها في الرواية. وتتكرّرُ بعضُ هذه التواريخ، وتتحوَّلُ في بعضِ المقاطع إلى لازمة. وهذه الأرقامُ لم تُجسِّدْ الغرضَ الفنيَّ في عمليةِ صيرورةِ الحدث.

وعلى هذا الأساس يمكنُ القول، إنَّ زاويةَ الرؤية لم تكن واضحة عند الرَّاوي، أو ما يُطْلَقُ عليها "تبئير الروائي". أو أنَّ الرؤيةَ كانت بدونِ منهجٍ للعمل، وهي حَسَب النَّاقد "عبد الله إبراهيم"، خلاصةُ الفَهمِ الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيجِ والبنيةِ والدلالة والوظيفة.

ومن المعروف أنَّ الروائيَّ يلجأُ إلى تقديمِ إشاراتٍ زمنيةً للدلالةِ على بدايةِ حدثٍ هام مفصليّ في حياة وطن وشعب. ومن هذه الإشارةِ ينطلقُ الضَّوءُ أو الدليلُ غير المباشر، الذي يُساعدُ المتلقي على الكشفِ عن الطبقاتِ السَّرديةِ، واستخدامِ الناقدِ أدواتِ الحفر في الطبقات الجيولوجية للرواية . هذه الطبقات المرصوفة فوق بعضها . فيتعرَّفُ على ميولها والزمنِ الذي توضَّعتْ فيه، ونوع صخورِها، ومعرفةِ دلالة كلّ طبقة، والحَقْبُ الذي تنتمي إليه، وماذا يعني سطحَها وعُمْقَها.

ولا نغفلُ أو نتناسى أنَّ الكاتبَ لم يفصلْ بين الأحداث، فقامَ بتطعيمِها أو تلقيحِها، مُعْتمداً على عمليتي الاستقدام والاستشراف، فتداخلتْ الحوادثُ عبرَ أزمنتِها في الماضي والحاضر، فأشارَ إلى شكلينِ من أشكالِ الحُبِّ. الأوّلُ بروزُ "جبل الشيخ" بقمَّتهِ البيضاء، الذي يرمزُ إلى الشموخِ والكرامة الوطنية، ومَنْ ينسى البطولات لقواتِنا المسلَّحة، وللجنود البواسل، عندما تسلَّقوا سفوحَه، وثبّتوا العلَم السّوري في قمّتهِ، والحُبُّ الثاني للصبيّةِ "أماني" بنت الجيران التي اقتحمتْ الحمّامَ، وهجمتْ على "أمجد" الذي (لم يعزفْ بعد أيَّ نشيدٍ رجولي) ص36. وكانت أماني (لا ترتدي إلاَّ قطعةً شَفَتْ.. تلامعَ جسدُها من خلالها نارياً، لاهثاً بالمراهقة، حينها احتوته، وجسدُها يتماوجُ زاحفاً فوقَ جسدِهِ الطفولي.... وهي تأكُلُه بشَفَتيها، بأسنانِها) إلى آخر الفقرة في ص37.

أُثقلتْ روايةُ "كمال حمد" بالفولكلور الشعبيّ من أغانٍ وقصائدَ نبطية، فشكّلت جسداً سردياً موازياً، وأُقحمتْ إقحاماً، أكثر من الحدودِ المسموحِ بها في النّصّ الإبداعي، فتدخّلت في خصوصيتِهِ، وأرهقته، ولم تتناسجْ معه، أي لم يحدثْ اندماج فعلي، وصهر سردي، فبقيتْ كالجسمِ الغريب، تطحنُ لحمَه وعظمَه طحناً.

وكانَ الحوارُ طويلاً أحياناً، ولطيفاً، قصيراً، مُعبّراً في أحيانٍ أخرى، وهو ضرورة فنّية في الرواية، لأنّه أحدُ مكوّناتِ السَّرد المشهدي، وله وظيفة درامية، ويقوم بتكسير رتابة السرد. واهتمَّ الروائيُّ بالتعدّدِ اللغوي، فالشخوصُ استخدمتْ اللغةَ العاميةَ، المُعبّرة عن محلّيةٍ ضيّقة، أو اللغةَ المُكسَّرةَ بالنسبة لليهود والإنكليز. وهذا يُشير دون شك إلى تَعدُّدِ الأصواتِ داخل الرواية، وهو عملٌ تجريبيٌّ لأساليب الكلامِ واللهجات، وحقَّقَ الفائدةَ في تكوين صورةٍ واضحة عن الشخصية، ومستواها الثقافي والمعرفي. وبهذا تكونُ وظيفةُ المشهدِ عبارةً عن وجهةِ نظرٍ لغوية، كشفتْ عن الطبائعَ النَّفسيةِ، والاجتماعية للشخصيات.

احتلت الأنثى دوراً في الرواية إلى جانبِ الذَّكر، وكان لحضورِها أثرٌ واضحٌ في الأحداث الوطنية والمادية والروحية، فكانتْ مناضلةً، ومثقّفةً، وفلاّحةً، وربّةَ منزل، ومعلّمة، ومحامية، أي أنّها أخذت دورها، وإن بالغَ الراوي أحياناً، وكوَّنَ منها قَالَباً نظيفاً، ناصعاً، بينما قدَّم صورةً مشوّهةً للمرأةِ الإنكليزية واليهودية. وهذه أفكارٌ سُجّلتْ في عشراتِ الروايات السورية والعربية في النّصفِ الثاني من القرن العشرين. ولكنّنا إذا كشفنا عن "المسكوت عنه" في مجتمعِنا، فهو أكثرُ سوءاً من المكشوف في المجتمعات الصناعية. وجاء في الصفحة "98": (كانت المرأةُ النَّاصعةُ بالعفّةِ، المتوهّجةُ بالتضحيةِ والكفاح، المزغردةُ لاستقبالِ الشُّهداء، الصَّابرةُ على الآلام... إلخ). فالكاتبُ أعطى العلاقةَ بُعْداً يوتوبياً، بين (جهاد وغادة)، فترددتْ كلماتٌ، مثل "العفّة والشريفة"، وفعلاً هذا ما يحدثُ في الروايات الذكورية، في مجتمعٍ ذكوريٍّ . قمعيٍّ . تسلُّطيٍّ. بينما كشفَ عن طبقاتٍ في السَّردِ الروائي، بشكلٍ فاقع، دون إدراك أنَّ المرأةَ الأجنبية، تمتلكُ إرادةً، هي نتاج حُريّة، اكتسبتها بعد نضالاتٍ طويلة، وثوراتٍ عديدة. فلماذا يُقْدِمُ المناضلُ الفلسطينيُّ صاحبَ الكرامةِ والشهامةِ على ممارسة الجنس مع زوجة شمعون؟ هل هي حالة تعويضية، فمقابل اغتصاب الأرض يغتصب المرأة؟ وانطلقتْ مُخيِّلةُ الرّاوي تصفُ الموقفَ وكأنَّ الثورةَ قد انتصرت، فهي، أي زوجة شمعون (تُفَّاحةٌ مورّدة، شهيّة... تنُّورتُها تشمَّرتْ عن ساقينِ بضّين رائعين... لحمُها دُرَّاقٌ مُقشّر.. جسدُها بدا شفَّافاً، برَّاقاً، مزخرفاً)، وتفوحُ في هذا القولِ رائحةُ "نشيد الأنشاد". أمَّا المناضل "أبو الوفا" فيقول: (عندما عَصَرْتها بيديَّ، تأوَّهتْ بدلال، وقالتْ بغنجٍ ماكرٍ... آه... أبو الوفا، إنّكَ تهرُسُني! لَحْظَتَها فحَّتْ كأفعى..!) ص66.

ولم يكتفِ أبو الوفا بالأحلامِ، فهو صيّادُ سَمكٍ ماهر، وصيّادُ نساءٍ بارع، فكان يراقبُ "هيلين" وهي تغطسُ في بحيرة طبريا، وتصوّرَ الرَّجلُ أنها تغرقُ، وبلمحِ نورسٍ مُتيقّظٍ (عبَّ نَفَساً عميقاً... طوَّقَ عُنُقَها بذراعِه... التهمها بشَفَتيه... انزلقتْ يدُهُ إلى صدرِها... عرَّاها من صدَّارتِها رَضِعَ كطفلٍ جائع... جسدانِ من اللَّحمِ والأعصابِ يحترقان...) ص186.

إنَّ استقدامَ نصوصٍ أخرى، وإدخالَها في النَّصِ الروائيِّ، دون أن تُحدِثَ تناصاً، يُشكّلُ إضافةً تُرهِقُ السَّرد، كما فَعَلَ الروائيُّ، حيثُ استشهدَ بخطابِ "ليفي"، وبفقْرَةٍ للرئيس الأمريكي "فرانكلين" من بيانِه عن

اليهود، في الصفحة "140".

ويطغى على الروايةِ النَفَسُ القوميُّ والحماسةُ في تناولِ الأحداث وتضخيمِها، فابتعدت عن المطواعيةِ واللّيونةِ، مفردةً وجملةً، وسياقاً سردياً عاماً، رُبَّما كان للبيئةِ أثرٌ في ذلك، أو للتجربةِ الفردية.

ورغم الملاحظات الواردة سابقاً، فإنّي أرى الفصلَ الخامسَ عشر، فصلاً متماسكاً، تتفرّعُ أحداثُهُ، وتعملُ شخوصُه من أجلِ تحقيقِ أهدافٍ وطنية وإنسانية، كأن يلتقي النقيبُ أمجدَ في أحدِ مشافي باريس مع ليلى. ويظهرُ في المشفى طبيبٌ وممرضةٌ من اليهود الفرنسيين. وتُقْتَلُ ليلى، وينجو أمجدُ من جريمةٍ يرتكبُها الموسادُ الإسرائيليّ، ويُنقلُ أمجدُ إلى السّجن، ويُحاكَم. ويتبيّنُ أنَّ القاضيَ هو حفيدُ الجنرال "ميشو" قائد الجيش الفرنسي، أثناء استعمار فرنسا لسورية.

المسألةُ الأخرى التي هي "لقطة حَدَثية" جميلة، اللقاء الذي تحقَّقَ بين (أمجد وقمر)، وقمر شخصية ظهرتْ بشكل عابر في بداية الأحداث، ثمَّ غابتْ، لتظهَرَ في نهايةِ الرواية، محاميةً، ويتزوَّجُ الاثنان، وهما كانا قد أسَّسا حُبَّهما الأوَّل منذ سنوات، والأبرز في هذا الفصل أنَّ المقدَّم أمجد، يتلقّى بطاقة تهنئة من صديقِهِ الكاتب والصحفي الفرنسي "جوزيه" من القدس، لأنَّه يتابعُ الانتفاضةَ الأولى، ويستضيفُ أمجدُ (جوزيه وزوجه) في منزلِهِ بدمشقَ.

للحدثِ دلالة عميقة على المستوى الثقافي والنضالي . الإنساني. فجوزيه من مُناصري حقِّ الشعبِ الفلسطيني، وزوجُه "المصوّرة" أنتجتْ فيلماً عن الطفل الفلسطيني، الشهيد "رمضان أحمد". وتتصدَّر صورتُه، غرفةَ الاستقبال في منزلِها بباريس. وتسلَّم الزوجانِ الفرنسيانِ، اللَّوحةَ الزيتيةَ الفَخْمةَ، التي قدَّمها أمجدُ وزوجُه، هديةً لهما، وفيها بَدَتْ البطلةُ الفرنسيةُ "جان دارك" تمتطي ظهَرَ جوادِها، وهي لوحةٌ لأحدِ الفنانين السوريين.

* المكان في رواية الرقصة الأخيرة:

إذا أجرينا إحصاءً للأمكنةِ في روايةِ كمال حمد، فهي متعدّدةٌ ومتباعدة، وتتوزّعُ الأحداثُ بين جبل العرب وفلسطينَ والجولانَ ومصرَ وفرنسا. ويرتبطُ المكانُ بالزمانِ بشكلٍ طبيعيٍّ، ليشكلانِ "الفضاء الزمكاني".

المكانُ الروائيُّ كما هو معروف، هو المكانُ اللّفظي المُتخيَّل، تصنعُهُ اللغةُ، وترتبطُ شعريةُ المكانِ ارتباطاً وثيقاً بإمكاناتِ اللغة، وقدرتِها على التعبيرِ عن المشاعر، والتصوّراتِ الحكائية.

احتلَّ المكانُ في رواية "الرقصة الأخيرة" حيّزاً هاماً، واختار الكاتبُ أمكنةً مُغْلقةً مسوَّرةً، كمعسكرِ التدريبِ، والمضافةِ والمشفى والسجن والبيوت في القرى والمدن، وأمكنةً مُتنقّلةً أو متحرّكةً، كالسيّاراتِ والقطارات، وأمكنةً مفتوحةً، كالجولان واللّجاة وطبريا وصفد.

المكانُ الروائيُّ هو الحيِّزُ الذي يحتضنُ عملياتِ التفاعلِ بين الفرد والجماعة، وبين الأنا والعالم، ويُعبِّرُ عن التواصلِ والاندماج مع الآخر. وتقومُ أهميّتُهُ على الاختلافِ والمغايرة، كالفرق بين مُعسكرِ التدريب، ومشفى باريس، فهما متباينانِ في الشّكلِ والمضمون، في مظهريهما الدّاخلي والخارجي، وفي فضاءَيْهما أيضاً.

لا يبقى المكانُ جامداً، بل هو عرضةٌ للتحوّلِ والتطوّر، ببنائِهِ وهندستِهِ وديكورِهِ، وهو قابلٌ أيضاً للإهمالِ والاندثار، وعندها تقلُّ فاعليّتُه، ويضعفُ دورَه، لأنَّ شخوصَه هجرتْه، فأصبحَ خاوياً. وفي هذا المجال يؤكّدُ "ميشال بوتور" قائلاً: (فنحن اليومَ لا نعيشُ أبداً في مكانٍ ما واحد، فالمكانُ الذي نُقيمُ فيه مُعقَّدٌ، وهذا يعني أنّنا عندما نكونُ في مكانٍ ما، نُفكِّر دائماً بما يجري في مكان آخر). وقد يكونُ المكانُ موحِشاً، مظلماً، تضاريسه قاسية وصعبة المسالك والممرّات، ومُتْعِبَاً، عديمَ الراحةِ والطمأنينة "معسكر التدريب" مثلاً، أو يكون دافئاً، هادئاً، مُريحاً، يُشفي الجسد، ويُهدّئ الرّوح، ويُعطي فُسْحةً للتأمّلِ، كأهرامِ مصر، أو خروجِ المريض من المشفى مُعافىً، أو يكونُ مكاناً مُحاصراً، قمعيّاً، معزولاً، كالزنزانة.

وللإنسان الدورِ الأوّل في أنسنةِ المكان، وإضفاءِ الجمالية عليه، وإعادة الحياةِ من جديد، وتلعبُ اللغةُ دوراً في إحيائِه وتخليصِه من الجمود، وإعادة تواصلِه واتصاله مع أمكنةٍ أخرى. يقول هايدغر: (إنَّ اللغةَ هي مأوى الوجود ومَسْكنه). هذا هو المكانُ المعاشُ. أمَّا المكانُ الروائيُّ، فهو حَسب "عز الدين المناصرة": (الانزياحُ والتحوّلُ والنفيُ عن أمكنةِ الواقع، حيث يُصبحُ للمكانِ خِلْقةً أخرى في النّصِّ). ويغدو المكانُ برأي "غالب هَلَسا": (العمودُ الفقريُّ الذي يربطُ أجزاءَ الرواية ببعضها).

أدركَ الكُتّابُ أهميةَ المكانِ، وارتباطِه بالشخصيات ارتباطاً وثيقاً. فالشخصيةُ بلا مكان لا قيمةَ لها، والمكانُ والزمانُ والشخصيةُ، ثالوثٌ لا غنى عنه.

أعطى الروائيُّ كمال حمد، المكانَ خصوصيةً في روايته، من حيث الموقع والبيئة والتضاريس والمناخ والنباتات، ودورِ الشخصيةِ ونموّها وحركتِها وأفعالِها وتفاعُلِها وتطوّرها، لأنَّ تصوير الشخصية، كما يؤكّد "شَحَاته عبيد" (يتطلَّبُ تجسيدُ الإحساسِ بالمكان عن طريق، إشاعةِ الجوِّ المحلّي النابعِ من صميمِ البيئة). وحدَّد الروائيُّ ملامحَ شخوصِهِ، وَمنحَهم الاهتمامَ، وعرَّفنا على ملامحِهم الخارجية، ولهجاتِهم المحلّية، وعاداتِهم وتقاليدِهم، وفولكلورِهم الشعبي وتراثهم، وأفراحهم وأتراحهم، وكرمهم ونضالاتهم، في سبيلِ الكرامة والحرية والاستقلال. واحتلتْ كلُّ شخصيةٍ مكانها الذي يجبُ أن تكونَ فيه، وعبّرتْ عن موقفِها من كلِّ القضايا، وعن دورِها في الأحداثِ الماضيةِ واللاّحقة، فأصبحَ لها هُويَّتُها الطَّبقيةَ والسياسية والنضالية. ويُشيرُ "محمد بدوي" إلى: (إسهاماتِ المكانِ في تحديدِ ملامح الشخصية، إلى درجة مَنْحهم هُويّتهم الكاملة. وأنَّ الشخصيةَ في القصِّ، تتحدَّدُ من خلالِ علاقتِها بشخصيةٍ معيّنةٍ أخرى، وكلتا الشخصيتين تتحدّدانِ بعلاقتهما بالمكان).

لقد نَمتْ وتحرَّكتْ الشُّخوصُ في اتجاهاتِ العمل الروائي، وشكَّلتْ حلقاتٍ سرديةً، مُترابطةً، تعمَّقتْ بوساطةِ تيَّارِ الوعي، فكانَ أمجدُ يستعيدُ أحداثاً مدوَّنةً في مذكَّراتِ "فارس النجدي"، الذي شكَّلَ نواةَ المقاومةِ الفلسطينية المسلَّحة، ضد الإنكليز، والعصابات الصهيونية، للدفاع عن الأرض والوطن والكرامة.

إنَّ الرَّقصةَ الأخيرةَ، روايةٌ تدخلُ في سجلِ أدبِ المقاومة أو "أدب الحرب"، تداخلتْ أزمنَتُها، وتعدَّدتْ أمكنَتُها وضمائرُها، وتشكَّلتْ في رَحِمِها ومغائرِها وخنادِقِها، روحَ المقاومة، فهي روايةُ حربٍ ومقاومةٍ وقتالٍ وحُبّ.

باسم عبدو

❐

قراءات... قراءات... قراءات

المتخيّل في ((قرط أمي))

للميداني بن صالح

يُردّ اختيارُنا الاشتغالَ بديوانِ الميداني بن صالح الأوّل "قرط أمّي" إلى أسباب بعضها ذاتيّ وبعضها الآخر موضوعيّ. ولعلّ السّببَ الذّاتيّ لا يحتاج إلى إيضاح. أمّا الأسباب الموضعيّة فأهمّها على الإطلاق أنّ الدّيوانَ ينتمي إلى نموذج من الشّعر التّونسيّ راج في ستّينيّات القرن الماضي وارتبط بمذهب في القول الأدبيّ كان له إلى وقت غير بعيد سطوةٌ وسلطانٌ هو مذهب الالتزام في الأدب. يقول العروسي المطوي مقدّماً الدّيوانَ وصاحبَه: "وإنّ إيمانه المطلقَ بالحرف ورسالته، وتعلّقَه الصّادقَ بشعبه ووطنه، وتمسّكه القويَّ بمبدإ سعادة الإنسان وإسعاده، جعلته كلُّها يمثّل المفكّرَ الملتزمَ، وأكاد أقول، المتطرّفَ في التزامه، لأنّه لا يفهم معنًى للتّلفّظ بالوطنيّة أو الحديث عن الاشتراكيّة متى حاد "الحرف" عن ذلك عقيدة منه بأنّ الأديب الأصيل مسؤول وصاحب رسالة"(2).

ولعلّ السّؤال الذي يُطرح في هذا الصدّد هو كيف يُمكن الملاءمة بين جنس أدبيّ من مقوماته الأساسيّة الخيالُ والحرّيّةُ في أوسع معانيها ومذهبٍ في القول يعتبر الأدب رسالةً أي أنّه مذهب قائم على أسس قد تُعتبر قيداً يشلّ عمليّة الإبداع؟ وبعبارة أخرى ما هو حظّ المتخيّل في ديوان ينشدّ فيه الشّعرُ إلى الواقع بأكثرِ من سبب؟ ولا يجد هذا السّؤال مبرّره في استتباعات مفهوم الالتزام الفنّيّة فحسب وإنما يجده في تصوّرنا لمفهوم المتخيّل. فالمتخيّل، في نظرنا، هو ما أنتجته مخيّلةُ فرد أو جماعة منطلقةً ممّا هو كائن لتصل إلى ما هو ابتداع وخلق. فالعلاقة بين المتخيل و"الواقع" في الأدب وتحديداً في الشّعر ليست علاقة تضادّ ولا

علاقة تكامل ولا علاقة حضور بغياب وإنّما هي علاقة تفاعل. ولعلّ شعريّةَ نصّ ما تقاس بمدى حضور المتخيّل فيه ونعني بالمتخيّل ذاك الذي لا ينهض على التّكرار والاجترار وإنّما يسعى إلى الإتيان بجديد الصّور والمعاني. فالمتخيّل في اعتقادنا، صنفان: "متخيّل جاهز مؤسّس ومتخيّلٌ تهفو الكتابة إلى إنتاجه وربما إلى إعادة إنتاجه أي تحويله بهذا القدر أو ذاك"(3). في الأوّل تقليد وتحنيط وتجفيف لينابيع الخيال وفي الثّاني رفض للموجود وسعي إلى الخلق والابتكار. فإلى أيّ الصّنفين ينتمي التخيّل في ديواننا؟

يتكوّن الدّيوان من تسعة وعشرين نصاً شعرياً موزّعة على خمسة أبواب هي: "من مذكّرات تلميذ ريفيّ" (ستّة نصوص) و"أشباح" (خمسة نصوص) و"رؤى" (أربعة نصوص) و"أشواق" (ستّة نصوص) و"بطولة شعب" (ثمانية نصوص). وقد استخدمنا مصطلح نصّ شعريّ عوض مصطلح قصيدة بسبب اندراج الدّيوان من جهة الشّكل على الأقلّ في الشّعر الحديث (العنوان والسّطر الشّعريّ الذي عوّض البيت وغياب الرويّ الواحد الموحِّد...). أمّا الأغراض فيمكن ردّها جميعاً إلى أغراض الشعر العربيّ القديمة. ومنها الفخر. وهو يُدرك أولَ ما يُدرك في "من مذكّرات تلميذ ريفيّ". فهذه "اللّوحات" من سيرة الشّاعر الذّاتيّة تقول ضِمناً كلاماً من قبيل: "أنا الرّيفيّ الفقير كافحت وتعبت فنجحت. لذلك فمسيرتي في الحياة جديرة بأن تُروى ليعرفها النّاسُ وينسُجوا على منوالها إن استطاعوا". والفخر يتجاوز الذّاتَ والأهلَ ليشمل الأمّةَ، قبيلةَ الأزمنةِ الحديثةِ. يقول الشّاعر في "ذبابة":

"[...]

سائلي "بابلَ" عنّا و"معانْ"

و"مُخا" في "قتبانْ"

سائلي "قرطاج" عنّا

يوم كنّا رسلاً نبني الحضارهْ

فإذا القفر عمارهْ

وتحدّينا البحارْ

وملأناها تجارهْ [...]" (ص44).

هذا الفخر المقترِن بالماضي نحواً ومعنى شبيه بالرّثاء. أمّا الرّثاء، بحصر المعنى، أي بوصفه مدحاً في صيغة الماضي فحاضر في الدّيوان. يقول الشّاعر راثياً بدر شاكر السّيّاب في "رسالة تعزية إلى بغداد":

"كان في عينيه نور أزلي

عبقريّ، عربي.

ملأ الصّحراءَ إنشاداً، وغنّى اللاّجئينْ

وأنار الدّربَ

في ليل مسيرات الرّفاق الكادحينْ.

كان بالأمس على "الخضراء" طائرْ

ينشد السّلمَ أهازيجَ، بشائرْ. [...]" (ص103).

وفي الدّيوان الهجاءُ. يقول في "ذبابة" النّصّ المُهدى إلى آنسة قال لها ذات يوم صباح الخير فأجابته "بونجوغ" وانطلقت تحدّثه بلغة فرنسيّة مع لهجة باريسيّة فهم منها أنها تعيّره لعدم إجادته الفرنسيّة(4):

"[...]

وبنات "الرّوك" أسرابُ البغايا

يتسكّعن عرايا،

يتصيّدن بقايا رجل في زاويهْ،

في باب حانهْ

عند أوكار الخيانهْ

فوق أرض العُهْر في دنيا المهانهْ

والرّذيلهْ

حيث تُغتال الفضيلهْ

هنّ أنتِ...

أينما كنّا وكنتِ.

أنتِ يا رمزَ المهانهْ

من تكونين؟ ومن أنتِ؟

ذُبابهْ!... [...]" (ص47)

وفي الدّيوان مدح(5) وفيه الحماسة(6) والإخوانيات(7) وشعر المناسبات(8).

تبرز من خلال هذا الوصف مفارقة أولى في هذا الدّيوان تتمثّل في الجمع بين الشّكل الحديث نسبيّاً والأغراض الموغلة في القدم. أمّا الصّوَر، موطنُ شعريّة النّصّ، فسنحاول رصدَها من خلال الموضوعات التي انبنى عليها الدّيوان ومنها موضوعات الأم والمرأة والأب والشّعب والعرب والغرب والزّعيم.

عندما نقرأ غالباً ما نحاول التّخلّصَ من وضع المستهلكِ والدّخولَ في حوار مع النّصّ. فنستنفر معارفنا المكتسبةَ من الكتب والحياة ومن خبرتنا بنصوص الأدب ومدارسها وتيّاراتها بل ومن معرفتنا المسبقة بالأديب وبسائر ما أنتج. فتتولّد لدينا بفعل كلّ ذلك آفاق انتظار محدّدة قد يتحقّق بعضُها ويخيب بعضُها الآخر. وقد تتحقّق جميعاً وقد تخيب كلُّها. وإذا ما خابت كلُّ آفاق انتظارنا أو جُلُها يجوز غالباً القولُ إنّ النّصّ فاجأنا. والشّعر لا يفاجئنا إلاّ إذا ما ابتدع ما لم نعتد من الصّوّر أي أنّه لا يفاجئنا إلاّ إذا ما كان المتخيّل فيه جامحاً على حدّ عبارة محمّد علي اليوسفي(9). لكلّ ذلك سننطلق من مواضيع الدّيوان كما ننتظر أن تكون لنقارنها بما هي عليه في الدّيوان.

الأم، في الأدب كما في وعينا الجمعيّ، نبعُ حنان لا ينضب ورمزُ عطاء لا يجفّ له معين. فيها تتجمّع معاني الأمان والدّفء والحماية والتّضحية. وهي، إلى ذلك، المواطن والوطن والأرض وكلّ ما يرتبط بها من جميل المعاني ونبيل القيم. ويُقابل هذه الصّورَةَ لدى البعض منّا صورةُ المرأة ما لم تكن مُطفلاً، فهي الفتنة والغواية والحرباء والأفعى والشّيطان. أمّا أمّة العرب فهي لدى الكثيرين منّا أمّةُ المجد والقوّة والعلم والتّسامح وكلّ ما هو مضيء في قيم البشر ماضياً وحاضراً وربّما مستقبلاً. وتقابلها أمّةُ الغرب، أمّةُ الكفر والشّرّ والعدوان والتّفسّخ الأخلاقيّ. أمّا الشّعبُ فهو، في نظر البعض، محرّكُ الحياة والتّاريخ ومبدأُ السّلطة ومنتهاها. فيه تتجمّع جميع القيم وتتجسّد. وللزّعيم بورقيبة صورةٌ رسمها بنفسه فترسّخت لدى أنصاره هي صورةُ مخلّصِ البلاد ومنقذِ العباد وباعثِ الأمّة وحامي الحمى ومحرّرِ المرأة وقائدِ المجاهدين.

نقرأ "قرطُ أمّي" فنفاجأ بأنّ جلّ ما انتظرناه تحقّق. فالأم تطالعنا منذ عنوان الدّيوان وإليها أُهديَ وفيه مُجّدت صورتُها سواءً كانت فرداً أو جمعاً(10). وحين يتحدّث صاحب الدّيوان عن المرأة نكاد لا نُصدّق ما المطابقة بين الكلمات والعالَم وبين العالَم والكلمات. ومع ذلك فالحديث عن الواقع في الأدب هو في الحقيقة حديث عن صورة للواقع أي عن واقع. فاللّغةُ أداةُ الأدب، لا تنسخ سوى نفسها أو بعضَ أصوات الطّبيعة. وهي تنضح ذاتيةً يكون الحديث معها عن تصوير موضوعيّ للواقع وهما أو مشروعاً مستحيلَ التّحقّق. ومن وسائل المحاكاة إلى تحقيق مشروعها الوصفُ والحوارُ والتّقريرُ والتّصريحُ والرّمز الشّفّافُ ومألوفُ الاستعارة والمجازات وتماسُكُ البناء واتّساقُ عناصره وانسجامُها في ما بينها. وكلُّ هذه الوسائل، إضافة إلى تغليب وظيفتي اللّغة الإحاليّة والإبلاغيّة، تُكسِبُ الخطابَ شفافيّة ووضوحاً ضروريّين لتبلُغ الرّسالة. وهنا يلتقي الالتزام والمحاكاة ويتعلقان. فكلاهما يُحيل إلى

رسالة وإلى إيديولوجيا يبثّهما شاعر عارف معلّم إلى سامع / قارئ جاهل متعلّم. يقول الميداني بن صالح في "نداء":

"[...]

إيه يا شاعرُ: من غيرُك يشدو للمسيرهْ،

[...]

من يُغنّي الزّحفَ،

من غيرُك بالحرف يُساهمْ؟!

ليَبُثّ الوعيْ في المصنع، في المتجر،

في الحقل النّضير.

في نوادي الحِزب! [...]" (ص126).

يبدو لنا أنّ الالتزامَ والمحاكاةَ ساهما مساهمة كبيرة في تعطيل نشاط المخيّلة واستتباعاً في إضعاف المتخيّل في "قرط أمّي". ففي الخيال كذب مستحَبّ وحُلم وجنون وتحرّر وتحليق وإبداع وخلق وفي المحاكاة والالتزام قيودٌ وقواعدُ وضوابطُ وأعرافٌ ونواميسُ. ومن هنا يتبيّن أنّ تمثيلَ الواقع وتعريتَه ونقدَه لا تتوافق وابتداعَ الصوّر فالأول يُدجّن المتخيّل بل يُفقده هُويّتَه في حين أنّ الثّانيَ لا يكون إلاّ سليلَ متخيّل جامح يرتاد من التّخوم قصيّها ومن الآفاق أوسعَها.

ويبدو لنا أنّ ضَعف المتخيّل المقصودَ بسبب الاختياريْن الفنّيّ والإيديولوجيّ أدّى إلى ضرب من المفارقة بين الشّكل الحديث والمضمون الذي يكاد يكون قديماً لأنه متداوَل معتاد. بل يبدو لنا أنّ الشّعرَ كاد يكون مجرّد شكل وأنّ الشّاعر، وهو يختار التّخلّي عن "التّخيّل المبدِع"(11)، أفقد نفسَه، عن وعي أو عن غير وعي، القدرةَ على الكشف والرّؤيا وعلى التّأمّل في جواهر الوقائع.

فقد صاغ الخطابَ الرّسميّ شعراً وردّد مقولاتٍ شائعةً في مجالات السّياسة والاجتماع والأخلاق بل إنّه تغنّى بتجربة لحظةَ احتضارها، تجربةٍ عدّها البعض اشتراكيّةً واعتبرها البعض الآخَر رأسماليّة دولة.

ونجَم عن كلّ هذا غيابُ الغموض الذي به يُعرَف الشّعر ويتميّز. ولا يُفسَّر هذا الغيابُ، في نظرنا، بعجْز الشّاعر وإنّما يُعلّل، في رأينا، بتصوّر للأدب قائم على مفهوم الالتزام. ومن استتباعات الالتزام الوضوحُ وذلك لتبلُغ الرّسالة دون تحريف أو تشويه. يقول الشّاعر في "شعري ودعاة الفنّ".

شعري: لهاثُ الكادحين على الدّروبْ

شعري أهازيجُ الشّعوبْ

[...] لا وشوشاتٌ ماجنهْ،

تُهدى "لِعُور المومساتْ"

ودعاةِ فنّ زائف يتوسّلون،

لإله فنّ كان ماتْ،

لفَظته أمواج الحياةْ [...]" (ص71، 73).

ويقول في "صوت الحياة" مصرّحاً بموقفه دون موارَبة:

"الشّعر أصبح ثورة بنّاءةً،

أنشودةً شعبيّةً

وسط المصانع

والمزارع... والتزام(12)... [...]" (ص77).

لقد ضعُف المتخيّل لا بمفعول الالتزام وحده وإنّما افتقر أيضاً وتحنّط، في نظرنا، بسبب قيامه على المحاكاة، محاكاةِ الواقع سواءٌ عند استرجاع أيامِ الشّبابِ الأولِ أو عند تمثيل (أو تصوير) معركة الشّعب وزعيمه وحزبه أو عند نقد مظاهرَ من حياة

المجتمع(13). وتهدف المحاكاة إلى نسخ الواقع وتسعى جهدها إلى

والمنافي والظّنون

عبر صحراء النّضال

في المنافي، بين كثبان الرّمال

ومتاهات اللّيالي...

[...]

ثورةً بيضاء من نبع ضميرك

فمصير الشّعب من صنعك، من روح

مصيرك. [...]" (ص113، 114، 115).

هذه الصّور مألوفة بل أكاد أقوال ممجوجة. وهي تنهض دليلاً على ما أسماه البعض بالإعاقة في التّخييل(14). فالشّاعر لا يبحث ولا يخلُق وإنّما "يصنع أصناماً ليست للتّأمّل ولكنّها للعبادة"(15) ويعتمد متخيّلاً جاهزاً يجمّد عمل المخيّلة الفرديّة بما هو "قوة إبداع تتصرّف في الصّور الذّهنية بالتّركيب والتّحليل والزّيادة والنّقص"(16).

ولهذا الاختيار انعكاس في المستوى الأسلوبيّ. فنحن قلّما نعثر، في الدّيوان، على صور مركّبة مبتَدعة. بل غالباً ما نجد صوراً تقليديّةً قائمةً على مجاز شفّاف لأنه متداوَل من قبيل "الظّلام والفجر والصّبح السّعيد والنّور والأغلال والثّورة البيضاء" وصوراً ناهضةً على التّشبيه المستخدَم لتقريب المعنى من الأفهام. كقول الشّاعر مادحاً الزّعيم:

"يدك السّمراء قد شدّت عصاك

كملاك في رؤاك

[...]

كنت كالنّسر على القمّة تبسم

[...]

أنت شمس في سماء العبقريّة

أنت نور من شعاع الأبديّة [...]" (ص114، 116).

أو قوله في الوطن:

"وطني أرضُ بناء ونضالْ

إنّه عُشّ نسورْ

إنّه ربع فخارْ" (ص54).

نقرأ. فكيف يتعايش في كتاب واحد بل في فكر واحد موقفان من المرأة متناقضان؟ بل كيف يمدح بورقيبة وينافح عن الاشتراكيّة ويلعن في الآن ذاته المرأة؟ يقول في "ذبابة":

أنتِ "خفّاشٌ" مَهينْ

تكرهين النّورَ، والضّوء، غوايهْ.

أنت لعنهْ

في جبين الدّهر آمادَ السّنين.

أنتِ "حوّاءُ"... وأفعى

أنتِ بلوى

منذ أن كان الزّمانْ. [...]" (ص47 ـ 48).

والعرب لا تختلف صورتهم في الدّيوان عن صورتهم لدى البعض منّا. يقول الشّاعر في "ذبابة":

"عربيّاً كنت فجّرت الحقيقهْ

عندما ضلّ طريقهْ

عالَمُ الأمس البعيدْ.

"عربيّا" كنت حرّرت العبيد

فإذا الأرض تميدْ

للنّداء ، للفجر ، للعهد الجديدْ

للحُدا، للنّور، للصّبح السّعيدْ، [...]" (ص43)

وللشّعب في الدّيوان أبهى الصّوَر:

"لشعبنا الحياةُ والخلودْ

يا باعثَ الوجودْ،

يا صانعَ القَدَرْ

ومُطلعَ الشّموس والقَمَرْ،

ومُنزِلَ المطرْ.

يا كعبةَ السّلامْ،

وقاهرَ الظّلامْ

لشعبنا الحياةُ والخلودْ

يا قاهرَ الحديدْ

يا بسمةَ الإشعاع من قرآننا المجيدْ

وعِزّنا التّليدْ [...]" (ص105).

وتُطابق صورةُ الغرب في الدّيوان صورتَه لدى الكثيرين منّا(17). أمّا الزّعيم فنقرأ الدّيوانَ فنكاد نجزِم أنّه المتكلّم أو أنّه، بصفة أدقّ، أعار الشّاعرَ صوتَه. يقول صاحب "قرطُ أمّي" في "تحيّة الجماهير":

"[...]

لم تروّعك السّجون

وأيّاً يَكن اسمها ومهما تكنْ أسبابُ فشلها فالثّابت أنّها كانت تجربةً فوقيّةً مسقطةً. يقول الشّاعر في كلام طغى فيه الشّعار على الشّعر:

إيه يا شاعرُ، من غيرُ: بالتّخطيط

يشدو ويُنادي!؟

[...]

فانظر الفلاّحَ في وَحدة إنتاج يجاهدْ

ويغنّي فرِحاً: "عاش التّعاضد"

من أزال الكوخَ عنوانَ المعرّهْ،

والتّقاليدَ المضرّهْ.

حطّم الإقطاعَ، واجتثّ المفاسد.

ثمّ علاّها معاهدْ

ومفازاتٍ بها التّسعيرُ واحدْ [...]"(18)

في "قرط أمّي" رؤية للحياة نيّرةٌ متفائلةٌ وفكّر متحرّر من بعض الأوهام(19). ولكنّ الشعرَ ليس فكراً فحسب ولا أوزاناً فقط وإنّما هو خاصّةً رؤيا وبحث ونحت وخلق أي متخيّل جامح. ولعلّ هذا الشّعرَ، رغم أهمّيته في ز مكانه ومكانته في عصره، لا يعود أن يكون شعرَ مرحلة. وهو مهدّد على الدّوام بالموت إن لم يكن بعضه قد وُلد ميّتاً. ولعلّ ما يضمن للشّعر بعضَ الخلود هو جدّة المتخيّل فيه وطرافته خاصّة إذا ما اقترنا بمشاغل الإنسان ومنزلته في المجتمع والوجود.

الهوامش

(1) صدر الدّيوان أوّل مرّة سنة 1969 عن الدّار التّونسيّة للنشر. وسنعتمد الطّبعة الرابعة، منشورات تبر الزّمان، تونس 2001.

(2) قرط أمّي، ص8.

(3) محمد علي اليوسفي، الكتابة وفتنة المتخيّل. انظر المؤلّف الجماعيّ "في المتخيل العربيّ"، منشورات المهرجان الدّولي للزّيتونة بالقلعة الكبرى، تونس، أكتوبر 1995، ص77.

(4) قرط أمّي، الهامش 1، ص43.

(5) تحيّة الجماهير، ص113.

(6) انظر مثلاً "نداء" ص123 و"وسام" ص119. ولكنّ المعارك لم تعد معارك عسكرية وإنّما أصبحت معاركَ بناء وتشييد.

(7) انظر مثلا "من الأعماق" ص89 وأخي الزّائر ص93.

(8) انظر مثلاً عيد ميلاد ابنته الثّاني "قنديلان" ص85 وعيد الأمّهات ص111.

(9) الكتابة وفتنة المتخيّل، مرجع مذكور، الصفّحة نفسها.

(10) يقول في "عيد الأمّهات":

"عيد أمّي...

عيدُ كلّ الأمّهاتْ

وهو نبع أزليّ

ترتوي منه الحياةْ." (ص1112).

صدرَه الخاوي اللّعينْ

من بذور الخير، من كلّ حنين.

وبيُمناه سوارْ

كالشّعارْ للخفافيش الصّغارْ. [...]" (ص49، 53).

(11) مصطلح استخدمه ماجد السّامرّائي وقال إنّه شائع. انظر مقاله المذكور، ص133.

(12) يرى سارتر أنّ الالتزامَ هو موقف الفرد الذي وعى مسؤوليته التّامّة إزاء سياقه التّاريخيّ والاجتماعي فقرّر العمل لتغييره أو التّنديد به. وهو يعتقد أنّ الكاتب حرّ ولكنّ حريّته لا معنى لها ما لم تقترن بالالتزام والمسؤوليّة. فثمّة كفاح اجتماعيّ ونضال سياسيّ تخوضهما قوى التّقدّم في المجتمع وما على الكاتب إلاّ أن ينخرط في هذه المعركة. فالكلمة "فعل" بل هي "رصاصة تنطلق بمجرّد أن يتكلّم الكاتب". وبناء عليه يصبح الالتزام واجباً قائماً على وعي. وهو واجب على المثقّف والكاتب قبل غيرهما. وذلك لما يتمتّعان به من قدرة على تعرية الواقع وكشف خفاياه.

ويبدو أنّ الالتزام في نظر الميداني بن صالح لا يختلف كثيراً عن هذا التّصوّر. انظر مقدمة المطوي، ص9.

(13) انظر "ذبابة" و"الخفافيش الصّغار" التي يقول فيها:

يتهادى، يتمطّى، يتمايل...

ظنّ أمثاله في الدّنيا قلائل

[...]

ولباسُه!

"بنطلون" مسرفُ القبح خليعْ

وحذاؤهْ!

كعبه عال رفيعْ،

وقميصٌ و"فُلارْ"

ويله يقطُر عارْ،

و"قُلَيْبٌ" ليَزينْ

(14) أمين الزاوي، المتخيّل العربيّ من سقف السيّاسة إلى عنف الدّينيّ، مقال صادر في المؤلّف الجماعيّ "في المتخيّل العربيّ" مرجع مذكور، ص45.

(15) نفسه، ص52 . 53.

(16) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1973، مادة "التّخيّل". استشهد به ماجد السّامرّائي في مقاله "الخيال، التّخييل، المتخيّل (قراءة لرؤيا السّيّاب الشّعريّة)". انظر المؤلّف الجماعي "في المتخيّل العربيّ"، منشورات المهرجان الدّولي للزّيتونة بالقلعة الكبرى، تونس، أكتوبر 1995، ص133.

(17) انظر مثلاً "المقابر"، ص55 . 58.

(18) "نداء"، ص123 . 125.

(19) انظر "كهف الشّاذلي"، قرط أمّي ، ص37 . 40.

د.محمد نجيب العمامي- تونس

□□

قراءات... قراءات... قراءات

هيفاء بيطار تنتصر للحب والعطاء

في روايتها الجديدة: ((امرأة من هذا

لا يملك المرء إلاّ أن يعبر عن إعجاب شديد بقدرة (هيفاء بيطار) المميزة على وصف الأحاسيس المتباينة، ورصد الصور المتعددة، لعلاقة المرأة بالرجل في مجتمعنا العربي، وهي العلاقة المحدودة برؤية ومفهوم واتجاه.

وتتأطر رؤية الكاتبة (بيطار) في روايتها هذه "امرأة من هذا العصر" (2004) من خلال قيمتين اثنّين تهيمنان على خلفية السرد والإنشاء، هما: الحب والعطاء، فهما الشفاء لأزمتنا الوجودية . كما ترى الكاتبة (الرواية ص207).

والحق أننا . معشر النقاد . حين نقرأ عملاً فنياً، لا ننشد المتعة فحسب، رغم أهميتها وضرورتها في أي عمل فني، بل نرصد أيضاً بين السطور شيئاً آخر، ملخصه في السؤال: ما الذي يريد المؤلف قوله؟ وهل يكتب بمجانية صارخة، أم له موقف ورؤية واتجاه؟ ونسارع إلى القول:أن قارئ هذه الرواية لا يخرج صفر اليدين في مسعاه ذاك . كما أشرنا .

إن الرواية، التي بين أيدينا، بالإجمال، مجموعة من المغامرات العاطفية التي تسترجعها بطلة الرواية التي أصيبت بمرض

السرطان، واستؤصل ثديها، وخضعت لبرنامج من العلاج الكيماوي والإشعاعي. فقد كان التذكر سيد الموقف في جولات السرد المتعددة. فالأنا الراوية تتذكر، مع كل جلسة علاج في مركز الطب النووي، مراحل من حياتها، بل لنقل صوراً من علاقاتها مع أصناف من الرجال متعددين ومختلفين.

وعليه فزمن السرد يراوح ما بين حاضر وماض. والفكرة المهيمنة عليه هي كشف صور الرجال الذين التقتهم الذات الراوية المتحدثة بضمير المتكلم. وهذا يضفي على النص حميمية خاصة. وقد يتوهم بعض القراء، فيرون في (مريم) المهندسة والمرأة المصنوعة من ورق، صورة مطابقة عن هيفاء بيطار طبيبة العيون العاملة في اللاذقية. وحقيقة الأمر خلاف ذلك، وإن كان كتاب الروايات درجوا على أن يحملوا أبطالهم بعض ذكرياتهم و رؤاهم وأفكارهم ومواقفهم، وهذا مما سنلاحظه لاحقاً في دراستنا لهذا العمل الفني.

وفي هذه الرواية تلتقي الأنا الساردة، التي تؤجل الكاتبة ذكر اسمها، حتى الصفحة الرابعة بعد الخمسين، بتسعة رجال، يكون لها مع كل منهم مغامرة عشقية تكشف حالاً وتصور موقفاً... وكان من بين هؤلاء الرجل (البخيل) الفظ النهم المتقلب، الذي كان الجنس عنده طاقة تدميرية، فلم تستطع الذات الراوية أن تهبه نفسها، إلاّ بالاستعانة بخيالها لاستقدام رجال آخرين، لذا فهي تحتقره للؤمه وغبائه وانعدام الحنان لديه، ولكنها تخفي مشاعر الكره والنفور منه، وترى ذاتها وقد تورطت بمشاعر عدم الرضى واحتقار الذات . (ص49).

وكان منهم (وجيه) الذي التقته على ظهر باخرة في رحلة اليونان، وأحبته كثيراً وأحبها، ولكنه رفض الزواج منها، لأنه خاف من تجاربها الماضية، ولأنه يعاني من عقدة العذرية.

أما (أحمد) فقد تزوجها ثم طلقها، لأنها ليست من طينته، ولأن شخصيتها كانت أقوى من شخصيته، ولأنه كان أسيراً لا حراً، إنه أسير حبه لأمه، وقد خان أمه لأنه تزوج امرأة لا تشبهها (ص81). ولكن هذا الزواج أسفر عن طفل يدعى (لؤي) سيكون الرجل الوحيد الذي ستحبه بطلة الرواية فيما بعد.

أما المغامرة الرابعة، فتمت مع نادل مطعم كانت ترتاده (مريم)، بعد طلاقها من أحمد. وكان وراء تلك المغامرة إشباع الرغبة الجنسية ليس إلا .وفي هذه العلاقة لون من التحدي الصارخ لمفاهيم مجتمع شرقي جربت الأنا الساردة رفضه بقوة... ولكنها رغم ذلك راحت تبوح بالتالي:...."لكن المشكلة تبدأ في ما بعد هذا الاتصال الرحيم، إذ تستيقظ تلك الإنسانة المستبدة في أعماقي، وتبدأ بازدرائي واحتقاري. أشعر بأن المتعة والكراهية متلاصقتان لدى المرأة، فلكي أشعر بالمتعة علي أن أكره نفسي واحتقرها في ضعفها، وأظل أياماً مشوشة بإحساس الخزي . (ص97). وفي مقطع آخر تسائل ذاتها لماذا كل هذا العذاب لمجرد نزوة؟ (ص98). إذن فالكاتبة تريد أن تكون صادقة في تصويرها لما ينتاب شخصياتها من مشاعر وأفكار، فهي تصور النفس الإنسانية التي تتعاورها المتناقضات أحياناً، وتسعى دوماً لتتصالح مع نفسها، مهما كان فعلها منافياً لأعراف المجتمع الذي تعيش فيه.

وكانت التجربة الخامسة لبطلة الرواية مع رئيس مؤتمر عقد في (عمان) تحت شعار (العنف ضد المرأة)، وحضرته (مريم). وهناك خاضت مغامرة جنسية غير مكتملة مع ذلك الرئيس، إذ اكتشفت أنه رجل عنين. ولا شك أن الكاتبة تروم الإشارة إلى شيء آخر من وراء هذه العلاقة بين بطلتها (مريم) ورئيس المؤتمر، فهي تشير إلى حالة الازدواجية والتناقض بين ظاهر بعض الرجال المثقفين وباطنهم، بين أقوالهم وأفعالهم، فهي تكتب قائلة على لسان بطلتها عن هذا المدعي المغرور:

" وكم أميل إلى تصديق أنه في كل مؤتمر من مؤتمراته، خاصة تلك الداعية إلى تحرير المرأة، يصطاد امرأة تثيره فيستغلها، ويمارس عليها سطوة فحولته الناقصة، ويذلها في الفراش لمرة واحدة، ثم يهملها عن عمد، مستمتعاً بأن سلطته تذل المرأة المثقفة التي تؤمن بالمساواة، بينما لا يدل سلوكه سوى عن رفضه العميق للمساواة بين الجنسين . (ص111). ومن هنا نلاحظ أن لكل مغامرة جنسية لـ(مريم) هدفاً أبعد من الجنس، هدفاً يتضمن فكرة، أو نقداً ، أو مفهوماً، أو رؤية.

ويؤكد ما نذهب إليه ما كتبته الروائية بعد المغامرة السادسة لبطلتها، تلك التي كانت مع سامح مدير الشركة الهندسية التي تعمل فيها، فقد أحب سامح (مريم)، ولم تبادله مريم الحب... ولكنها استجابت لشهوته، لأنها تريد أن تعاقب ذاتها، بعد أن قبلت الزواج من (أحمد)، رغم عدم التكافؤ. وكان الاستنتاج في نظر الكاتبة هنا: أنه حين تهب امرأة عاشقة جسدها لرجل آخر،يكون ذلك عقوبة لها . (ص120).

وكان للذات الراوية زواج آخر مع رجل ثان، غير أحمد، رجل كان دكتوراً في الهندسة، وقد سافر إلى ألمانيا، وهو في السادسة عشرة من عمره، وهناك تزوج ألمانية، فلم تحتمله، فطلقته.

وعاد إلى الوطن للبحث عن زوجة عربية، أهم صفاتها الطاعة. فكانت (مريم) هي الزوجة التي أمضت معه سنة في ألمانيا، هي سنة جحيم وجنون، فذاك الرجل مريض نفسي ومعقد، دفعه مرضه ليكون سادياً ومتوحشاً، فكان يسجنها أياماً في المنزل، ويخفي جواز سفرها، ويمنعها من التدخين، ويضربها أحياناً، ثم يعود للبكاء بين يديها. وكانت مشكلته أنه تعرض في طفولته لصدمة نفسية كبيرة، إذ توفي والداه في حادث انفجار طائرة، وافتقد حنان الأم، فراح يعوضه بتصوره المريض أن زوجته هي أمه. وقد ناداها ذات يوم (ماما)...

أما المغامرة الثامنة، فكانت مع طبيب نسائي، سافرت الذات الساردة إليه، وهو في مدينة أخرى غير مدينتها. وكانت تحدوها مقولة فحواها: الفزيولوجيا تفرض نفسها، وأن لها الحق الذي للرجال في بلدها... وقد أحست بالندم بعد تلك المغامرة، وكانت سعادتها مشوشة وروحها مضطربة، لأن ذاك الطبيب كان فاقداً لمشاعر الحنان والرقة والتودد . (ص139).

وبعد هذه الموجات المتتالية من الذكريات، التي انتابت (مريم)، وكانت حيلة روائية لبث الرؤى ورسم الاتجاه، ينتقل السرد من الماضي إلى الحاضر، فإذا بابن البطلة (لؤي) يفاجئ أمه بزيارة لها في المشفى التي تعالج فيها، فتنقلب مشاعرها، وتذوق طعماً جديداً للحياة، ويتبدل مزاجها، وتبدأ بالنظر إلى الأشياء من زاوية أخرى، خاصة أن ولدها (لؤي) قد دعاها إلى الغذاء، وفاجأها بحضور والده أحمد، وهما في المطعم.

ولكن المغامرات الجنسية لم تنته، ففي المغامرة التاسعة تلتقي الذات الراوية رجلاً يدعى (خالد)، وهو أخو صديقتها، فيشكو لها من زوجته العصبية ذات الوسواس القسري، والتي تعذبه بمحاولات الانتحار، والتصرفات المجنونة، وبصور من الشذوذ غريبة. ولكنه رغم ذلك لا يطلقها مضحياً بسعادته لأجل أبنائه... ويتواطأ قلب مريم مع قلب خالد، ويثمر حباً ملائكياً ... وتعلق الكاتبة على لسان مريم على سر هذا الحب، فتقول:" لا أعرف ما الذي يشدني إلى خالد يوماً بعد يوم. هذا الغريب الذي لم أحدثه مرة واحدة، ربما أحببت فيه صورة الرجل المضحي، فالتضحية صفة التصقت بالمرأة، ونادراً ما سمعت أو التقت رجلاً، خاصة إذا كان ثرياً وشاباً، ضحى بحياته وسعادته في سبيل أولاده. ووجدتني مع الأيام عالقة في شباك عاطفية خيالية مع خالد. بدا لي هذا الحب الأفلاطوني لرجل مجهول له فرادة ونكهة خاصة، وأجمل ما فيه أنه غير منطقي، ويسلبني على الأقل في قحط أيامي وفراغها من العاطفة. خالد هو الرجل الحلم الذي يعيش في الخيال، ونبحث عن شبيه له في الواقع" .(ص165).

ومرة أخرى يتضح من السابق أن المغامرات الجنسية، التي قد نستغربها عند الذات الساردة، ترمي إلى هدف فكري، أو تصور موقفاً ورؤية لعلاقة النساء بالرجال في بلادنا، فمريم أحبت خالداً ومارست الجنس معه، لأنه رجل متفان ونبيل. في حين ازدرت ذاتها حين مارست الجنس مع الرجل البخيل، ومع نادل المطعم... ومن هنا يتأكد لدينا أن الحب يكون ملائكياً حين يلتقي مع النبل الإنساني والتضحية والتفاني، في حين يكون خائباً مثلاً في حالات أخرى، كأن يكون غير متكافئ كما هو في حاله مع أحمد، أو مقروناً إلى الكذب والإدعاء، كما هو في حاله مع رئيس المؤتمر العنين. ونحن نرى أن الكاتبة قد جعلت ذاك الرجل عنيناً، وناقص الرجولة، لتكون عنونته متساوقة مع ادعائه وزيفه وانفصام أقواله عن أفعاله.

ولكن التطور الأبرز في شخصية (مريم) بدا بوضوح بعد شفائها التام من السرطان، فهي بعد أن لم يبق في جسدها خلية سرطانية واحدة، دشنت مرحلة جديدة في حياتها، هي مرحلة ما بعد السرطان. وفي هذه المرحلة لم نعد نقرأ أي مغامرة عشقية لمريم، إنها مرحلة امتلاك الحرية التي تجعلها أقوى من قدرها . كما تقول الكاتبة. فما الذي جرى في هذه الحقبة؟

إن قراءة الصفحات الاثنين والأربعين الأخيرة من الرواية (172 . 214) ترينا التبدل الذي طرأ على حياة المهندسة الناجحة (مريم)، فالرجل لم يعد يحتل صميم حياتها، فبعد أن كانت ترى نفسها مثل ملايين من النساء غيرها، ضحية تركيز إعلامي وثقافي متوارث عن مفهوم الجنس والحب، بوصفهما غاية الحياة، صارت تشعر الآن بأن هناك هوى أكبر من هوى الرجل. وبعد أن كانت ترى الحياة كلها في مغامرات الحب التي خبرتها، صارت ترى أن تلك المغامرات عاجزة عن تبديد الفقاعة الكبيرة التي تملأ الفراغ الروحي عندها... وقد تجسد هذا الموقف بانعطافتين اثنتين، الأولى: تمثلت بتجاهل المريضة(مريم) لحب طبيبها الجراح الذي استأصل ثديها، والثانية:في السعي الجاد لبعث الأمل في روح يائسة، هي روح المريضة (آمال)، التي استأصل لها الطبيب ذاته الثديين معاً. فقد عزمت هذه المريضة وهي مدرسة

رياضيات، طلقها زوجها بسبب المرض الخبيث الذي ألم بها، عزمت على الانتحار، ولما علمت مريم بذلك من طبيبها، اندفعت لتخلص آمال من وساوسها وإحباطها ويأسها، ونجحت في ذلك.

إن الشهور السبعة التي أمضتها مريم على سرير المرض بدلت كيانها تبديلاً جذرياً، وخلقت لديها مشاعر جديدة، صارت السعادة، في نظرها، ذلك التجاوب بينها وبين العالم، همها أن لا يكون لديها أعداء لا في الداخل ولا في الخارج، وأن تحيا بسلام، وهذا لا يتم إلا بقبول واقعها... إنها ترى أن روحاً تكوى بالألم يخرج منها بخار من العذوبة والرضى والرقة... لقد صار الرجل الوحيد في حياتها هو ابنها (لؤي) فحسب.

وخلال كثير من مقاطع الرواية لم تنس الأنا الساردة أنها أم لولد أبعد عنها زمناً كان فيه في كنف أبيه. أما الآن، وقد صار لؤي بالقرب من مريم، فقد جودت الكاتبة في وصف مشاعر بطلتها مريم أيما تجويد. وهي، في الحقيقة، وصافة بارعة، تملك مخزوناً ثراً من المفردات والعبارات والصور، وتسخرها بنجاح لتصوير أشكال من الحب والهيام مختلفة، ورسم صور من الكره والازدراء متباينة. وقد عاينا ذلك في حديثها عن تجارب بطلتها مع الرجال التسعة، الذين أشرنا إليهم من قبل. وهنا نحن نقرأ عن إحساس مريم عندما عاد لؤي إليها، وصار ينام معها في الغربة، تقول الكاتبة على لسان الذات الراوية:"ليس هناك أجمل من هذا الشعور: أن نعيش من أجل الآخر، فأنا أعيش لأجل ابني ممتلئة به أتابع نجاحه ا لدراسي، وأحلم معه بالمستقبل. صار لي مستقبل وانتعشت في روحي الآمال. أصبح لؤي يقضي أوقاتاً طويلة معي. لم أستطع أن أغفو في المرات الأولى التي نام فيها لؤي في غرفتي، كنت أحدق فيه طوال الليل منصتة إلى الإيقاع اللطيف الخافت لأنفاسه، لاجمة لهاثي المنفعل بوجوده إلى جانبي، أردد لنفسي مراراً: ابني معي، ابني معي، أشعر وأنا معه بأن روحي تصير لهباً يضيء كل شيء، ويسخر من كل قنوط أو يأس" .(ص180).

والحق أن هذه المشاعر النقية والنبيلة انبثقت عند (مريم) بعد شفائها من السرطان. والسؤال هنا: هل كانت الكاتبة الطبيبة تزاوج بين شفاء الروح وشفاء الجسد؟ وهل يعني زوال جميع خلايا السرطان من جسد مريم، زوالاً لكل جراثيم المجازفات العشقية التي كانت تدفع بمريم إلى ما تدفعها إليه؟ تقول هيفاء بيطار على لسان (مريم):"يخيل إلي أحياناً أنني كيان لا مادي، روح، نور، طاقة، فكر، ذكريات، لكني لست من لحم ودم... يجدر بي أن أهنئ نفسي على أنني تحررت أخيراً من وجع الغريزة" .(ص181).

ومهما يكن من أمر، فإن في وسع الناقد أن يسجل أن الشفاء الجسدي من السرطان، الذي استغرق سبعة شهور من العلاج، كان مقدمة لحياة جديدة للروح، بدأت فيها الذات الراوية بمغامرة من نوع آخر، إنها مغامرة بعث الأمل في روح (آمال) المريضة اليائسة، والمبتلاة بما سبق أن ابتليت به الذات الراوية من مرض.

لقد راحت بطلة الرواية من خلال موقفها الجديد من الحياة تبث الأمل في نفس (آمال)، وتبعدها عن هاجس الانتحار، وتمضي فتكتشف أنها و (آمال) من طينة واحدة، القلب هو مركز الحياة فيها... ولما كانت الروح تستوطن القلب، مجازاً، فإن موت الكائن الإنساني هو موت الروح فيه، لا موت الجسد عنه. ومن هنا اجتهدت (مريم) في أن تنتصر (آمال) على موت روحها. أما موتها الجسدي فلم تقو عليه... فماتت آمال، التي شربت معها مريم ذات يوم كأس الفشل (ص209).

إن العلاج الذي كانت تقدمه مريم لروح آمال علاجاً من نوع آخر، إنه العلاج بالحب. ولهذا رأيناها تهدي مريم قبل موتها عصفورة في قفص. لتذكرها بالعصفورين اللذين كانا هدية زوج آمال لها، وهما المعروفان بـ"عاشق ومعشوق" واللذين سماهما "آمال وجميل". وبما أن العصفورة ماتت يوم شخصوا لمريم مرضها القاتل، فإن إهداء البطلة لصديقتها عصفورة من جديد، يعد إشارة إلى أن الحياة يمكن أن تتجدد...

ولكن آمال التي روت لمريم لمحة عن قصة حبها مع (جميل) ذكرت أن العصفور مات بعد أسبوع من وفاة حبيبته، ومن هنا استنتجت أن العصافير أوفى من البشر، فزوجها تخلى عنها بعد مرضها، وتزوج من امرأة ثانية، لأنه يريدها أنثى سليمة بثديين جميلين، في حين اختار العصفور المصير ذاته الذي لاقته حبيبته. ولهذا تستنتج آمال أن العصافير أوفى من البشر، وأن الرجال كلهم خونة، وأن ظلماً عنيفاً قد وقع عليها.

وإذا جاز لنا أن نرى ظلاً للمؤلف في إحدى شخصياته، فإننا نرى ظل الكاتبة في شخصية آمال. وهذا ليس استنتاجاً بلا

دليل، فالكاتبة تقول على لسان مريم في حالة من النجوى:" أجد نفسي مشتبكة معها (أي مع آمال) في علاقة متينة معقدة، علاقة سأعرف من خلالها وجهي الآخر.

كنت مضطربة، ويمور عقلي بأفكار متناقضة. حالتي مختلفة عن حالة آمال، فأنا شفيت يبدو أني محظوظة، أما آمال فقد استأصلوا ثدييها، وتدل الفحوص على انتشار السرطان في جسمها" .(ص197).

فبين سطور النص السابق، الذي يتماهى فيه الخيال مع الواقع، يقبع بوح خفي يشي بهسيس روح مرت بأزمة حقيقية ذات يوم، ثم شفيت منها، أو اهتزت هزة عنيفة، ثم عاد إليها توازنها.

وفي هذا الزعم، الذي نجازف فيه، ملمح من ملامح سيرة الكاتبة، التي تتسلل إلى أعمالها الفنية بقصد أو بغير قصد. وهو الشأن الذي أشرنا إليه في مقدمة هذه الدراسة النقدية للرواية.

ومهما يكن من أمر، فإني أرى في رواية هيفاء بيطار هذه نقلة كبيرة في مسيرتها الفنية، بعد ن قرأت لها أكثر من رواية فيما مضى، وذلك من حيث البناء والتحليل وخلق الشخصيات وبث الرؤى، فها هنا ينهض التجسيد لا التصريح، والتشخيص لا الخطابة المباشرة. كما يلمس الاقتدار الواضح على وصف المشاعر المتناقضة، والتمكن الجسور من الغوص في أعماق النفس الإنسانية بآمالها وخيباتها، وأفراحها وأتراحها، وانتصاراتها واخفاقاتها، إضافة إلى لمسات فلسفية تهب الأثر الفني بعداً فكرياً يرفع مرتبته في عيون قرائه.

د.عادل فريجات- سورية

□

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في بنية الشهادة والاستشهاد

يتمثل الهدف الجوهري من قراءة في رواية "التوابيت" لعز الدين ميهوبي في تسليط الضوء على عنصر مهم برز بجلاء في العشرية السوداء (التسعينيات) وهو الوعي العميق بإحدى خلفيات المنظومة السياسية في الجزائر. ولعل هذه القراءة تندرج في سياق محاولة الغوص في أعماق النتاج الأدبي المجسد في النصوص الإبداعية الروائية التي تمثل ما اصطلح على تسميته بأدب المحنة.

إن الأدب الجزائري يمثل حضوراً قوياً لما يجري في بلادنا من تغيرات تمس الراهن والحيني من السياسي والديني والاجتماعي ولعل هذه من أبرز سمات الأدب الجزائري ومن مهماته الكبرى التي يضطلع بها دوماً.

ننطلق في هذه الدراسة من تحديد الإطار الزمني والإيديولوجي الذي نعالج من خلاله ظاهرة الإرهاب بوصفها ردة أساسها الانتقام، ونجيب عن سؤال يطرح هل وجود الإرهاب سبب في ظهور أدب جديد (أدب المحنة)؟ كما تحاول هذه القراءة أن تباشر مهمة البحث والتنقيب في المجتمع الجزائري من خلال ملفوظ المتكلمين بمن فيهم الراوي، وكذا التعرض للرؤية السردية والبنية اللغوية التي تصنع الخطاب الروائي. والنموذج هنا رواية "التوابيت".

. ظهر عز الدين ميهوبي في الحياة الأدبية مضطلعاً بمهمة التقصيد فأبدع روائع شعرية متميزة، كتب عن الوطن، المرأة البطولات، وغيرها من الموضوعات التي مكنته من الارتقاء إلى مستوى الملاحم التراثية أو تزيد بالرغم من أنه ينزع إلى تمثل الشعر العمودي كدأب آل زهير والذين من قبلهم.

على أن الأمر المؤكد أن صاحبنا قد اندفع إلى القريض كالشهب المرسلة، ففي ظرف قياسي وبوثبات عجلى طفا على سطح الكتابة الإبداعية وبخاصة في الشعر. لقد بدأ الكتابة وهو يعي الازدواجية التي ينبغي أن يتحملها النص الشعري، التعبير عن الواقع الذي يتصل بحياته سواء في تجلياته الباطنية التي لا تقذف لمجرد ملامسة أولى، أم في همومه المتصلة بمجتمعه، وبه هو بوصفه فرداً في هذا المجتمع. والثانية: التحكم في الآليات والأدوات الإجرائية التي تفعل القصيدة وتخرجها من التقليد والسكون إلى رحابة الجمال والحركة، وهي الثنائية التي ما فتئت تميز قصائده.

عزّ الدين أحد الأسماء البارزة في سماء الأدب الجزائري، وقد تميز بإسهاماته الشعرية المتنوعة، ولد عام 1959 بالحضنة، ثم التحق بالمدرسة الوطنية للإدارة وتخرج فيها سنة 1984. احترف الصحافة منذ الثمانينيات وشغل منصب رئيس تحرير جريدة الشعب الوطنية من 90 إلى 92، وأنشأ صحيفة الملاعب الرياضية عام 92، ثم عين مديراً للأخبار بالتلفزيون سنتي 97، 96.

انتخب رئيساً لاتحاد الكتاب الجزائريين عام 98، وأعيد انتخابه عام 2001.

وفي مؤتمر اتحاد الكتاب العرب المنعقد بالجزائر من 20 إلى 24 ديسمبر 2003 تم استحداث منصب رئيس لاتحاد الكتاب العرب، فكان شرف الرئاسة من

نصيب الجزائر ممثلة في شخص عز الدين ميهوبي.

أصدر عدداً من الأعمال الشعرية والمسرحية منها:

في البدء كان أوراس 85

صدر له سيتيفيس 95

8 ماي 1945، 96

في سنة 97 صدر له: اللعنة والغفران، ملصقات، الرباعيات، الشمس والجلاد، حيزية، النخلة والمجداف، خالدات، وهي أعمال شعرية ضخمة.

أما المسرحيات فصدرت له: الدالية، زبانا، ثم ماسينيسا، وذلك سنة 99.

ولا شك أن الفترة الطويلة التي اشتغل فيها الكاتب بالصحافة والتلفزيون من رئيس تحرير إلى مدير، قد مكنه هذا الجو الإعلامي من الاطلاع المباشر على وقائع الناس وأفراد مجتمعه الذين يشكلان شخصياته الأدبية في عمله الروائي (التوابيت).

إن الصحافة تطالعنا كل يوم بأحداث القتل والجريمة والإرهاب، هذه المعالم الدامية تشكلت في ذاكرة عز الدين، والشعر ليس في مقدوره أن يستوعب كل هذه التحولات الدرامية والسريعة فلا يقوى على تغطيتها كلها، الأمر الذي وجهه نحو الرواية، فالموضوعات ثرية ومتنوعة.

والواقع أن الصحافة تعد أول شاهد على الإرهاب في الجزائر، فهي الصخرة التي ينحت منها، ولم يجد جنساً يحتضن كل هذه الأحداث المتعاقبة إلا الرواية لأنها قمينة باستيعابها، ولأنها تمنحه القدرة على الظهور بمظهر الروائي المحنك.

وسنلاحظ اهتمام عز الدين بشريحة الإسلاميين الذين وجدوا أنفسهم في أحضان الإرهاب لسبب أو لآخر، وتم توظيفهم عبر كل العناوين التي تحتويها (التوابيت)، وهي يوميات الرعب والمعاناة، كما هي تصوير للمشهد الجزائري اليومي، فهي بوصفها الأداة الناقلة التي تصور الفعل أو هي اللغة والشهادة في اللحظة نفسها.

تقع رواية التوابيت في 270 صفحة مطبعة دار هومة الجزائر، يتصدرها من الخارج الغلاف بلون أسود يغطي 80% من

حجم ورقة الغلاف، وكتب العنوان بلون بنفسجي تعلوه تعلقات حمراء وكتب تحت العنوان عبارة: ما حدث للصحفي بلون أحمر.

مما لا ريب فيه أن العنوان يعتبر مفتاحاً سحرياً للولوج إلى عالم النص، والغوص في أعماقه وذلك تحقيقاً لمقولة: "الكتاب يقرأ من عنوانه". والعنونة (titrologie) علم قائم بذاته أو هو "نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالة العميقة(1) ويمكن أن نحيل في هذا الشأن إلى كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس صدر بالأردن سنة 2001 ففيه جهد كبير لمعرفة أبعاد العنوان وكينونته ومرجعياته وإحالاته وما يتعلق به تفصيلاً. إن العنوان آلية إجرائية كاشفة شغلت المهتمين بحقل المنهج السيميائي.

لأن "أهمية العنوان تكمن في دراسة النص الأدبي، وذلك نظراً للوظائف الأساسية التي تحدث عنها رومان جاكبسون (المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير، وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا: إن العنوان يعتبر مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"(2).

فالعنوان شفرة النص أو النص المختصر، وبخاصة في جنس القصة والرواية أو النص النثري بصورة عامة، لأن العنوان في الشعر قد لا يفي بالغرض لأنه منظوم، على حين يكون ذلك سهلاً في النصوص النثرية ولذلك فالعنوان. في رأي جون كوهن (J. COHEN). يرتبط بالنص النثري إذ يقول "نلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علمياً كان أم أدبياً، يتوفر دائماً على عنوان، في حين الشعر يقبل الاستغناء عنه"(3).

وفي رأينا أن العنوان في القصيدة يوحي في أحايين كثيرة بالمضمون إذ يبسط ظلاله عليها وبخاصة في شعر التفعيلة، وربما يكون هذا غائباً في الشعر القديم لغياب الفكرة العامة فيه أو الوحدة العضوية كما يشيع في النقد الكلاسيكي.

في هذا السياق نلفي الناقد المغربي محمد مفتاح يؤكد هذه المسألة بقوله "إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"(4).

فلا مناص إذن من التقرير بأن العنوان هو إشارة قوية لتعلقات النص بما يتضمنه من أبعاد إحالية من جهة، وتناصية من جهة أخرى.

إن رواية "التوابيت" تحمل عنواناً أحادياً، يدل على فظاعة الجريمة، والمجازر التي يمتد سيل دمها من شرق الجزائر إلى غربها، فكل يوم إعلان عن قتل جماعي: مجزرة في حي، في قرية، في دُوارٍ، في حافلة وفي سيارة وداخل البيوت، في المزارع، في الطرق، ليلاً ونهاراً. كل يوم تفتح المقابر أفواهها. هذا تابوت يوارى التراب، وهذا محمول على الأكتاف، وآخر ينتظر، ورابع تنسج أكفانه في الغيب. فهي توابيت بحق.

ولعلنا نلاحظ هنا أن اختيار العنوان كان بعناية فائقة وبدقة متناهية. فالتابوت كناية عن هول المجازر، والتقتيل الجماعي، وفي ذات الآن نلفيه مخصصاً للجثث الممزقة أو المشوهة، أو تلك القادمة من أوطان أخرى فتوضع في توابيت خوفاً من التعفن.

أما الغلاف الخارجي فهو أسود كله يغطي مساحة تزيد عن 80% وهي دلالة واضحة تصب في رحم الجريمة والإرهاب. وحاز اللون الأحمر بقية المساحة. وما تبقى. وهو نسبة ضئيلة. يشكل اللون الأبيض الذي هو اسم المؤلف. غير أن الغلاف يعتبر الجزء الخفي الذي يتماشى مع المضمون ولذلك فإنه بمثابة النص الموازي كما يرى جيرار جينيت (G. Genette) إذ هو عنده "ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذلك بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"(5).

إن اللون الأسود الحائز على أكبر مساحة الغلاف يرمز إلى التعتيم والغموض الذي يسود الوضع المأساوي الذي كتب على الشعب الجزائري. واللون الأحمر هو رمز للدم والجريمة، وهو موزع عبر جنبات العنوان من فوق ومن تحت، وهي دلالة واضحة تنم عن انتشار الجريمة عبر كامل التراب الوطني من جهة، وكناية عن الفتنة التي وقعت ودفع ثمنها الأبرياء، واختلط فيها الأمر، وكادت أن تعصف بالأمة الجزائرية لولا ظهور المصالحة الوطنية، وفتح أبواب الرحمة للتائبين، وسياسة الوئام الوطني

الناجحة، المجسدة كلها في اسم المؤلف المكتوب باللون الأبيض، وهو الأمل الباقي، أو هو إشارة جذلى تومئ إلى السلم والأمن المرتقبين ولو أنه ضئيل ضآلة اللون الأبيض على الغلاف من جهة أخرى.

والواقع أن الرواية تتعاقبها عناوين فرعية . ثلاثة وعشرون . كل عنوان يستقل بموضوع خاص والتقاطع الحاصل بينها وهو الرعب والإرهاب. وهي بالترتيب على النحو الآتي:

الهزيمة . الفتوى . الكابوس1 . الجمعة . المرأة . الأمير . الكابوس2 . الكابوس 3 حديث المقهى . الكابوس 4 الكابوس 5 . بختي . العرّاف . حكاية محمد . السفاحون وأنا . الرسالة . البرلمان . المؤتمر . الحادث . العروش . السبت الأسود . التعازي . استدراك أخير ..

وإنه لمن العسر أن نعالجها كلها، ولكن نكتفي بنموذجين تطبيقيين من شأنهما تصوير الوضع الحقيقي واليومي الذي يجسد المشهد الجزائري، وفي ذات الآن التعرض للجوانب الفنية المتعلقة بالبنية والسرد، والخطاب الروائي، وكيف وظف الكاتب هذه الآليات لينتج في نهاية الأمر عملاً يؤهل لأن يكون رواية فنياً.

النموذج الأول: الفتوى.

تبدأ من ص 17 إلى ص 23 يستهلها بهذا التعبير "باغتيالكم الأطفال تجنبوهم النشأة في أوساط الكفر، إنكم أنصار له ونحن خدامه، إننا في مرتبة الأنبياء لذا يجب القضاء على الكفار، وعلى كل الذين ليسوا معنا، لأنهم مع الطاغوت، يجب أن تواصلوا الجهد المقدس ضد الكفار لأن جزاءكم قصور في الجنة. وضعت الجريدة على الكرسي وقلت إذن أنا كافر وعائلتي كافرة، وابنتي كافرة وكل جيراني كفار. ما دام كل الناس كفاراً فما جدوى كل هذه الجوامع والمساجد والمصليات... وماذا يعني أن أستمع وبمتعة كبيرة لحديث الشيخ محمد الغزالي كل يوم إثنين... وماذا يعني أن أذهب إلى الحج، وأتضرع إلى الله أن يحمي بلدي غير الآمن من فتنة طال أمدها وماذا يعني أن ينتظر الناس هلال شهر رمضان كل عام، وماذا يعني أن يجيء الفاتح عقبة بن نافع ليقول لسكان نوميديا القديمة إننا دعاة لدين جاء به محمد، يدعو إلى العدل والمحبة والإخاء فيدخل الناس فيه أفواجاً... قرأت مرات الفتوى التي نشرتها صحيفة الخبر، وقرأت أيضاً أن مصدرها شريط فيديو ضبطته أجهزة الأمن أثناء تمشيط إحدى المناطق الجبلية يقول الصحفي: إن عنتر الزوابري قائد الجماعة الإسلامية المسلحة (الجيا) بعد تكفير المجمع أفتى أتباعه بجواز قتل الأطفال.

وأذكر أن حسين وهو صديق لي لا يترك كبيرة أو صغيرة إلا وجاء بها. قال ذات جلسة: هل تعرف المدعو أبو قتادة؟ قلت: شاهدته في بعض القنوات العربية المهاجرة، لكن يبدو أن اسمه يوحي بانتمائه لحركة إسلامية ما. أجاب صديقي دون أن ينتظر سؤالاً: صحيح فهو يصدر الفتاوى مثل الفول السوداني.. وآخر فتوى إباحة قتل الأطفال في الجزائر. قلت من أي بلد هو؟ قال هو من بلد جريح ويؤلمني ذكر اسمه"(6).

. يتسم هذا النص السردي بما يمكن تسميته "بأدب المحنة" لأنه تصوير لما آل إليه الفرد الجزائري في العشرية الأخيرة مما نتج عنه ميلاد أدب جديد يحمل هموم هذا الوضع العام ويجسده.

إن المحرك الأساسي لهذا النص السردي هو الشخصية "الحيز" وهي هنا كائن من ورق على حد تعبير رولان بارث. فالملاحظ أن الفتوى هنا هي التي تصنع الحدث في هذا العمل السردي إذ نلفيها اتخذت شكلاً يشبه السيرة الذاتية لأنها تنطلق من أمير يصدر فتوى، وتتناقل لتصل إلى الكاتب، فيعلن موقفه منها بطريقة حوارية استفهامية هي حوار الذات أو مونولوج معلن تجري فيه المطابقة وتبادل الدلالة بين الكاتب ومصدر الحركة (الفتوى).

إن البطل (الراوي) شخص غير منفصل عن الحدث إذ عاش التجربة وذاق مرارتها، وتكونت لديه ردة فعل لما يتوقعه لها من الانتشار، وإعطاء شرعية دينية لاقتراف الفعل الإجرامي الممثل في تقتيل الأطفال.

أما من حيث الجانب الإبداعي الفني في هذا النص السردي فإن الكاتب استخدم مادته بوعي لإنتاج نصوص إبداعية لا تختلف كثيراً عن الواقع الخارجي لإصدار الفتوى "إن هذه الواقعية هي الهاجس الذي يحاول فيه الكاتب الملتزم أن يبدع فناً، فيما

هو يعيد إنتاج حياته، وحياة مجتمعه أو نماذج معينة فيه بطريقته الخاصة"(7) ولأنه راو موجب يشعر بهموم أبطاله فحياتهم تعتبر مادته السردية.

والواقع أن هناك إشارة إلى عولمة الإرهاب، إذ الفتوى صدرت من "لندن" أحد مقرات الإرهاب في الخارج وانتشرت بسرعة. فهي رسالة ضمنية تؤكد أن هناك وصاية خارجية على الحركة الإسلامية في الجزائر.

لعل استنكار الراوي لهذه الفتوى فيه إيحاء إلى "الأنا الجمعي" لكل المسلمين، فهو يمثل صوت العرب والمسلمين في العالم، ويقوم على تبرئة الإسلام مما يقترف باسمه.

كان يمكن إيجاد ترابط عضوي وتنسيق لغوي محكم. غاية في التركيب الجمالي. لو استبدل عبارة (وهو صديق لي لا يترك كبيرة ولا صغيرة إلا وجاء بها) بعبارة: وهو صديق لي لا يغادِر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، تأسياً بالمتن القرآني في كلية تعابيره.

تجدر الإشارة إلى أن أدب التسعينيات في الجزائر هو أدب استعجالي أملته الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الإرهاب حيث الأحداث متتالية ومتتابعة ومتسارعة مما يتطلب أدباً استعجالياً يعبر عنها، ويتخذ موقفاً منها، غير أن هذا الأدب يتسم بطابع الذات أو السيرة الذاتية، لأنها أساس المرجعية الروائية للمغرب العربي من حيث الكتابة والإبداع، حيث السيرة و الرواية متجاوران، يتفاعلان فينتج النص الأدبي "لأنهما تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزاها بعد ذلك إلى مسالك التخييل وفضاءاته"(8) فإذن ضمير المتكلم يتجلى عبر هذا النص وبوضوح حتى كاد أن يقترب مما يعرف بكتابة مذكرات.

. النموذج الثاني: الكابوس من ص 22 إلى ص 39

يبدأ هكذا "أبصرت امرأة تلتصق بسور قصر عظيم، ليس له باب والريح تعبث بوشاحها الأسود.. بينما كانت أصوات غريبة تأتي همساً من وراء السور... والمرأة تحاول تسلق السور فلا تستطيع.. وتستمر في المحاولة تلو الأخرى حتى يدركها النعاس فتنام متسدة صخرة كبيرة تنبعث منها رائحة الأقحوان...

تأتي طيور بيضاء اللون أشبه بالغربان تحيط بها، تتقدم نحوها، وعندما تشعر بحفيف الأشجار تطير بعيداً ثم يأتي حصان رمادي اللون وحيداً دون سرج أو فارس يظل يدور حول القصر كأنه يبحث عن باب الدخول ثم يتوقف قليلاً بجانب المرأة التي انزاحت عن الصخرة وغرقت في نوم عميق كأميرة البحار السبعة الحالمة بفارس يأتي من بلاد الهند..

وتتواصل الأصوات المنبعثة من خلف أسوار القصر في تصاعد إلى أن يظهر القمر في حمرة وكأنه يلامس القلعة العليا للقصر المطلة على حقول البنفسج وعباد الشمس... بينما كانت المرأة تتحرك بشكل آلي وكأنها في غيبوبة، وتسير بجنب السور ملامسة براحة يدها اليسرى تشققات الصخور المحيطة بالقصر إلى أن ينفلق السور وتتطاير شظايا منه ويغطي المكان نور عظيم... ويخرج طفل لا يتجاوز عمره السنوات التسع يحمل بيده شمعة يتضاءل ضوؤها كلما اقترب من تلك المرأة، وما أن يبصرها حتى تنطفئ الشمعة، ويرسل من أعماقه صرخة مدوية يهتز لها المكان وتتطاير في السماء شهب بألوان الطيف... وأنا أقترب من السور حافي القدمين كأنني قادم من صحراء الربذة التي نفي إليها أبو ذر الغفاري... يتملكني عطش قاتل. أنظر في جنبات السور وأصرخ يا أهل القلعة هل عندكم ماء؟ فيرتد رجع الصدى ماء.. ماء.. وأظل أصرخ ماء ماء... إلى أن أفيق على وقع أقدام زوجتي وهي تغلق باب الغرفة التي ينام فيها الأطفال."(9)

ـ يعمل هذا النص السردي القائم على المتخيل على تحديد الرؤية الفنية للروائي عز الدين ميهوبي، والرؤية الواقعية ولأن النص الأدبي ما هو في النهاية إلاّ مزيج بين الرؤيتين وبتضافرهما يتحقق ميلاده.

إن الكابوس أحد العناوين الفرعية المشكلة لرواية "التوابيت" موجه بالدرجة الأولى إلى راهن المتلقي الذي عاش الفترة الدموية، فالنص صادر عن باث هو الذي أبدعه، وموجه إلى متلق هو قارئه. ويبقى التواصل والتفاعل، وهي مهمة النص الحامل.

هذا المقطع الروائي يعكس أحد الجوانب التي تصور معاناة الفرد المثقف كما هو حال الصحفي في هذا النص، حيث الواقع الحقيقي بما يحمل من شحنات يمارس ضغوطه على الكاتب، فيتساءل عما آل إليه الوضع، ويكثر من الافتراضات والاحتمالات

عله يجد مبرراً مقنعاً أو حلاً نهائياً ولكن يصدمه الواقع فلا هو قادر على إيقاف هذا النزيف، ولا هو بمستطيع أن يعلن موقفه من الإرهاب فيكون جزاؤه الاغتيال.

ولقد نعلم أنه إن ظل على هذه الحال فإنه يكتب ويكتب، ولم يجد مخرجاً سوى الأحلام والكوابيس يتنفس من خلالها. ثم إن هذا النص يشي بكثير من المعاني والمواقف والتأويلات، فهو من حيث الرؤية الفنية ينهض على نهج ألف ليلة وليلة. إذ يولي الكاتب أهمية كبيرة للغة السردية، ولعل اعتماده على ضمير المتكلم كتقنية سردية في النص السير ذاتي، وعلاقة ذلك بالشخصيات الأخرى يقرب عمله من رائعة ألف ليلة وليلة، على الرغم من اعتمادها على ضمير الغائب، كما يقوم هذا النص على الاختزال

والتكثيف اللغوي، ويتوفر على سحرية رومنسية لا تقاوم.

وعسى أن يكون ذلك مقصوداً من الكاتب، لأنه يعي بأنه يمارس عملية تقنية، يرسل خطابه من خلالها إلى المتلقي، ويلفت انتباهه إلى أنه أمام قصة فنية، وليس صورة فوتوغرافية جامدة خامدة.

والواقع أن هذا الجانب مجسد في كل عناوين "التوابيت" الثلاثة والعشرين "فهو بالإضافة إلى كونه حقلاً فنياً عبارة عن مذكرات شخصية، ووثيقة تاريخية، صادرة عن رؤية خاصة وتبدو للمتلقي في شكل تجليات فنية جمالية مؤثرة، ويتجسد الشكل الفني في لجوء الكاتب إلى الصور بمختلف أنواعها والبناء الدرامي أحياناً، وفي تتبع الخيط الحدثي"(10)

إن الذين قرأوا لعز الدين سابقاً يعجبون بتعابيره الشعرية التي تميز أعماله، ويعجبون بقدرته على السرد.

ففي هذا النص يكشف عن القدرة السردية التي يتمتع بها، فالجمل القصيرة الخبرية والإنشائية المبنية على التساؤل والحوار يغرينا بقدرته الفائقة على التحكم فيها بل والتلاعب بها أحياناً، فهو لا يعبأ بالشخصيات وأسمائها، وإنما بالجملة الواصفة الغنية بالتفاصيل الجزئية، ويمكن ملاحظة ذلك في الجمل الآتية:

. ". امرأة تلتصق بسور عظيم ليس له باب والريح تعبث بوشاحها الأسود،

. . تأتي طيور بيضاء اللون أشبه بالغربان، تحيط بها، تتقدم نحوها

. . يأتي حصان رمادي اللون وحيداً دون سرج أو فارس

. . وما أن يبصرها حتى تنطفئ الشمعة

. . ويرسل من أعماقه صرخة مدوية

. . يهتز لها المكان وتتطاير في السماء شهب بألوان الطيف

. . كأني قادم من صحراء الربذة التي نفي إليها أبو ذر الغفاري

. . يتملكني عطش قاتل

. . أصرخ يا أهل القلعة هل عندكم ماء؟"(11)

. فالمتتبع لهذه الجمل يلفي الكاتب يشتغل بالموضوع السردي من جهة اللغة حيث يجذبنا، ويغرينا بتتبع هذه الجمل الواصفة النابضة بالتفاصيل، قبل أن يجعلنا منشغلين بالشخصيات أو الأحداث، وهي عدة فنية إجرائية تعمل على تطوير الخطاب السردي، كما أنها سمة من شأنها أن تميز عز الدين عن غيره من الكتاب.

. وفي نص الكابوس تظهر فقرة جديدة لها علاقة بما حدث في الولايات المتحدة الأمريكية في 11 سبتمبر 2001، وهي "كان صديقي بومدين واثقاً من أقواله إلى حد المسلمات التي لا تقبل نقاشاً، وعندما اختطفت جماعات انتحارية طائرات أمريكية، واخترقت المجال الجوي الأمريكي صباح 11 سبتمبر 2001 في أغرب عملية تخريب إرهابية يعرفها التاريخ، ودمرت مركز التجارة العالمي (World Trade Center) رمز التفوق الاقتصادي ومبنى البنتاغون عنوان القوة العسكرية وخلفت 3031 ضحية.

. اتصل بي بومدين من باريس وقال لي: أخطأ فوكوياما فالتاريخ لم ينته.. ولا أعتقد أنه سينتهي.. بل سيبدأ من جديد.. ربما من بغداد أو غروزني أو ربما يبدأ من قندهار أو رام الله: على أي حال التاريخ لن يبدأ من فيينا أو ستوكهولم: ما أخشاه أن يأتي يوم نتحدث فيه عن نهاية الجغرافيا وليس التاريخ.. فالعالم صار مجنوناً وكل يوم نسمع ما يصيب العقل بلوثة الجهل.. من حرب

النجوم حتى الاستنساخ. ما يحيرني هو لماذا لم يفهم الأمريكان أن الحقراء كما يقول القذافي في العالم والفقراء أيضاً يكرهونهم؟" (12)

- إن الرواية الآن لم تعد قائمة على الوصف والحكي، ورواية الأحداث، وهي سمة البناء التقليدي لها، بل أصبحت تتخذ سبيلاً آخر تتجسد في الحمولة المعرفية التي ينبغي أن تتوفر عليها. فالمثاقفة أسلوب حداثي تستميز به الرواية الآن، وهو ما يفسر غنى هذا النص السردي بعناصر المعرفة.

- إن دروب المعرفة المتحققة عبر صيرورة التاريخ مما يجعل القارئ مرتبطاً بالنص، وبخاصة فيما يطرحه من تساؤلات ومعارف واحتمالات، تمارس ضغوطاً عليه فيندفع إلى الإجابة عنها أو يظل في إفادة متواصلة، خصوصاً إذا كانت تقوم على جمالية اللغة كمدلول قيمي.

- إن أحداث سبتمبر 2001 وصناعة تاريخ جديد بأبطال إسلاميين وعرب تؤرخ به أمريكا انهزامها الثاني بعد انهزامها في الفيتنام يستغله الكاتب كتوظيف للزمن في العمل الأدبي، غير أنه . هنا . زمن عام هو بمثابة النسيج لمجموع فعاليات السرد الروائي المتواصل دون انقطاع في توصيف الأمكنة والأحداث.

. فالكاتب في هذه الزمنية الواقعية يركز على 11 سبتمبر لأنه أصبح زمناً خاصاً بأمريكا والذي يغتدي في نهاية الأمر زمناً نحوياً، غير أنه يتسم بالحساسية، وهي النقطة التي استغلها الكاتب، إذ ربما وراء هذه الأحداث أمكنة أخرى من نحو قندهار أو بغداد أو قروزني أو رام الله. فالتاريخ . هذه المرة . يجب أن يبدأ من هنا، من صناع التاريخ الراهن. هذه بعض أبعاد هذه الفقرة السردية.

. في نص الكابوس أيضاً تأتي فقرة لاحقة يستخدم فيه العنصر العددي المرتبط بالزمن، ويوظفه الكاتب بتقنية توافقية عالية تتناسب اطرادياً مع رقم 11 المذكور في الرواية. فمثلاً يقول الراوي: ((قال لي وهو يقلب أوراقه: هل وصلك خبر القرآن وهجمات سبتمبر؟ لا.. لم يصلني شيء.. إذن اقرأ هذه الورقة..

. كانت ورقة مستنسخة عن وثيقة تشبه المنشورات المحظورة وكتب فيها: لا تعتقدوا أن ما حدث في أمريكا يوم 11 سبتمبر 2001 أمر عادي بل كان حدثاً عظيماً أخبرنا به القرآن الكريم في سورة التوبة. ولكم الدليل الثابت والشرح المفيد:

1 سورة التوبة وهي السورة الوحيدة التي لا تبدأ بالبسملة، تضمنت معجزة ما حدث في بلاد الأمريكان، والسورة هي التاسعة في ترتيب السور وهو الرقم الذي يتوافق مع ترتيب شهر سبتمبر بين شهور السنة، أي الشهر التاسع من الهجرة.

2 سورة التوبة تقع في الجزء الحادي عشر من القرآن وهو يتوافق مع اليوم الذي وقع فيه الحادث، أي يوم 11 سبتمبر.

3 في الآية 109 من سورة التوبة تتجلى المعجزة، ونص الآية هو ﴿أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين﴾ وعدد الآية يتوافق مع عدد طوابق برج التجارة العالمي الذي هو 109 طوابق.

4 وإذا قمنا بحساب عدد حروف السورة من بدايتها حتى نهاية الآية 109 يكون العدد 2001 وهو يتوافق مع العام الذي وقع فيه الحادث.

. توقفت قليلاً وأنا أقول: سبحان الله.. قال لي بومدين ضاحكاً: كمّل.. كمّل.

. أكملت القراءة

5 أما جارف هار فهو اسم نهر يمر بالمكان الذي وقع فيه الحادث فقد ورد في الآية جرف هار.. ولله في قرآنه معجزات

. سكت. قال لي بومدين: ما رأيك؟ . وأنت؟ أنا لم أفهم شيئاً، إنما تساءلت هل القرآن يعتمد التاريخ الميلادي أم أن في ذلك رسالة لأمريكا والتابعين لها؟ أنا لم أفهم شيئاً. كل شيء منطقي ولكن هل يقبل العقل هذا التأويل التوافقي؟

. أخذ بومدين الورقة ورماها في حزمة أوراق قديمة.. ثم استدرك بدعابته التي لا تتوقف:

. يبدو أنك لم تنتبه إلى شيء آخر طريف جداً يخص الرقم 11، فالبرجان التوأمان مثبتان بشكل عمودي ويشكلان الرقم 11 والأدهى من ذلك والأمر أن عدد حروف أسامة بن لادن هي 11.

. ضحكت. فأضاف بومدين: وقد ورد الرقم في القرآن الكريم ﴿إني رأيت أحد عشر كوكباً﴾

. في هذه الحالة كل من كان حاملاً لرقم 11 من لاعبي الكرة يمثل نذير شؤم.. أو كل من كان مولوداً في هذا اليوم يعد شؤماً أيضاً..

. قال بومدين بذكائه المعهود: . الرئيس الأمين زورال أعلن نيته في التنحي عن السلطة يوم 11 سبتمبر. والشاذلي بن جديد استقال في 11 يناير.

. وهل تعلم وأنت المولع بالفكر والفلسفة أن القديس أوغستين ولد يوم 11 نوفمبر؟

. وهل تعلم وأنت المولع بالأدب أن نجيب محفوظ ولد يوم 11 ديسمبر.

. ولكم أن تبحثوا عن التواريخ التي لها علاقة بهذا الرقم الذي حير العالم، وأبعد النوم عن الأمريكان"(13)

. ينطلق الباحث من أحداث 11 سبتمبر 2001. وما قيل عنها من أنها مسألة ميتافيزقية نطق بها المشهد الأزلي، وسجلها القرآن بعناية وبدقة متناهية.

. إن الرقم 11 هو الزمن الذي يأخذ في سياق هذا النص السردي أنماط الزمن المتعاقب الإعجازي الذي أرق أمريكا، وسيظل زمنها المخيف. نلفي هذه الأحداث المرتبطة بالعدد 11 تتداخل فيها أزمنة عديدة: زمن الرواية، زمن الأحداث، زمن الراوي، وزمن الكتابة، زمن القراءة.

. والواقع أن الكاتب . هنا . نلفيه يطرح الزمن من منظور فلسفي تجريدي حين ربطه بآية التوبة 109 التي سبقت الإشارة إليها.

. إن المتتبع لهذه الآية، ولهذا التفسير أو التأويل على الأصح يكتشف بأن هذا كله ظل مكتوماً طيلة أربعة عشر قرناً من الزمن أو يزيد إلى أن يحين الحين. وقد حان يوم 11 سبتمبر.

. والواقع أن هذا الزمن الذي ظل يسري فينا وهذا التاريخ الذي عشنا ولم نكن ندرك هول الزمن الذي زعزع أمريكا. فالقرآن قرآننا وآياته كلها نعرفها ونفسرها، وغاب عنا هذا الزمن وهو ما يفسر صعوبة الزمن.

. وفي هذا السياق يقول أوغستين "ما هو الزمن؟ إذا لم أسأل فأعرف. أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإنني لا أعرف"(14)

. إذن الزمنية حركية الإنسان، والأمم تقاس الآن بالزمن فمن يتحكم فيه هو القوي وهو الذي يفرض سلطانه على الآخر. فالزمن هو الحياة، ولذلك يقول غاسطون باشلار "إن الزمان حي والحياة زمانية"(15)

. إن أسطرة الزمن أو إضفاء عنصر الغياب فيه قد حصل بالفعل، سواء علينا أشعرنا أم لم نشعر، أم كان هذا التوافق بين أحداث سبتمبر وبين آية التوبة معجزة أو مصادفة أم ضرباً من التكلف التعسفي لإخضاع الحدث إلى تنبؤات القرآن، فإن ذلك حدث وهو زمن يتخفى وراءه رقم 11 الذي يظل شبحاً مخيفاً، ولأن أحداثاً جساماً ارتبطت به كما رأينا في متن الرواية، ويظل مشحوناً بهذا الهاجس.

. إن الدراسة المسلطة على الرواية من حيث الزمن هي مبتغانا. فالزمن في الجنس الروائي يعد عنصراً متميزاً في بنائها الفني ومن النقاد من يؤكد حضوره في العمل الروائي وبدونه لا يتم السرد، ولا يمكن غيابه في المنظومة القصصية بوجه عام "فلو انتفت الزمانية لانتفى القص ولما استطعنا أن نستخرج قصة من النص"(16)

. لا مناص من أن المناهج النقدية الحديثة قد اعتنت بالنص الروائي، وزودت الناقد والمتلقي على السواء بأدوات فنية إجرائية . ومن ضمنها الزمن الفني . تمكنه من اكتشاف خبايا النص ومقدراته الجمالية والوقوف على كوامنه وطاقاته التواصلية الإبلاغية لأن "الزمن هو عنصر الديمومة التي تستغرقها الرواية"(17)

. للإشارة فإن مشهد الكابوس ضمن رواية "التوابيت" تتداخل فيه الأزمنة الروائية: فهناك زمن خارجي هو زمن الكتابة، كتابة الرواية. وزمن القراءة الذي يظل مفتوحاً على التوالد، وزمن داخلي ينبجس من رحم الرواية ويتعلق بالفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية.

. ولعل من سمات الرواية الجديدة تداخل الأزمنة والتلاحم بين مستوياتها. من ذلك بروز ضمير المتكلم الذي يتحدث عن الراوي. وهو زمنه. لكن سرده للرؤيا التي رآها لا يتزامن مع زمن الرؤيا، زمن الرؤيا مضى وانتهى. وزمن الحكي يعيشه الكاتب باستخدام ضمير الحضور، يتجلى هذا في ص 22: أبصرت امرأة تلتصق بسور قصر عظيم... . ثم زمن آخر يجسد

حاضر الرواية: إلى أن أفيق على وقع أقدام زوجتي. ثم انتقال إلى زمنية غابرة زمن ابن سيرين وتفسير الرؤيا، وفرويد وتفسيره النفسي. وهو زمن ماض ويتبدى في ص 23 ويعود إلى حاضر الرواية في ص 24: قرأت في الصحف أن كثيراً من السياسيين يلجأون إلى العرّافات... ثم زمن رقم 11 الذي تضمنته سورة التوبة وما حدث في أمريكا، وتكرر تعليل رقم 11 عبر متن الرواية وهكذا

. فالملاحظ لهذه التغيرات التي تطرأ على توظيف الزمن وكذا التوافق الحاصل بين الآية وزمن الحدث يجدها كلها تدخل في صلب الجنس الروائي من الوجهة الفنية. ولذلك "فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"(18)

. وما نلاحظه من توظيف للزمن في عنوان "الكابوس" من رواية التوابيت وهو تناول الزمن من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث الرواية وعلاقتها بالنص الروائي، فهي تقوم على محاور ثلاثة: الترتيب، المدة، والتواتر

. الترتيب: نجد الروائي يجنح إلى السياق الزمني وذلك بسرد الأحداث متتالية، كما هو واضح في أغلب عناوين الرواية ككل، وفي عنوان "الكابوس" أيضاً، وهذا يسميه جيرار جينيت في كتابه القصة "Discourt du récit" "بالسوابق وهي تخلق حالة انتظار لدى القارئ لما سيأتي به السرد فيما بعد من تطور للأحداث أو تغير في مسار الشخصيات الزمنية"(19) ولعلها الطريقة المتبعة في سرد مقولة انسجام آية التوبة 109 مع زمن 11 سبتمبر 2001 إذ تخلق حالة انتظار وتربص وترقب لدى القارئ في تتبع الخيط والحبكة التي تربطها بالأحداث، وفي علاقتها معها.

. أما التقنية الثانية والمعروفة باللواحق. فهي استدراك لبعض الأحداث بغرض الربط والانسجام، حتى تتوضح الفكرة لدى الروائي ثم القارئ. من شأن هذه اللواحق أن تهدف "أساساً إلى استرجاع مواقف أو أحداث سبق وأن وردت في السرد السابق وتهدف إلى إعادة التذكر بالأحداث الماضية، أو المقارنة بين موقعين"(20)

. قد يكون ذلك واضحاً في ص 31 حين ربط الروائي آية التوبة 109 بـ 11 سبتمبر 2001، ثم استدرك دلالات رقم 11 في ص 32، حيث البرجان يصنعان رقم 11، واسم ابن لادن يتكون من 11 حرفاً والقرآن ذكر رقم 11 وتنحى زروال في يوم 11 والشاذلي استقال يوم 11 وولد نجيب محفوظ والقديس أوغستين يوم 11 وهذه هي تقنية اللواحق.

. أما التقنية الثالثة التي تدخل في صلب السرد الروائي فإن جيرار جينيت يسميها "بالتواتر" وهي التي ينهض بناؤها على صيغ سردية معينة: .

ـ السرد المفرد Sinulatif "ويكون بأن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو نسرد عدة مرات ما حدث عدة مرات"(21) ويمكن ملاحظة ذلك تطبيقياً في "الكابوس" وإن كان هذه المرة انحصر في كلمة "بومدين" الشخصية المرافقة للراوي حيث تكررت أربع عشرة مرة بين ص 24 إلى ص 33.

. ولعل السرد المفرد . هنا . اتخذ صورة أخرى خرجت عن معهودية السرد المألوف، حيث اختصر التكرار في كلمة واحدة.، وليس في سرد حادثة تكررت مرة أو مرات.

. وما يمكن قوله هو أن عز الدين ميهوبي يحوز الرجاحة مرة أخرى في عمله الجديد "التوابيت"، بحيث تغتدي الكتابة عنده نوعاً من الكفاح المستمر على مستوى الإبداع، ويكشف به عن شعرية الألم التي يمنحها لكلماته وجمله فتصبح أصدق تعبير عن البسمة المفقودة في المجتمع الجزائري طيلة العشرية السوداء، وتكون من وجهة أخرى تعبيراً آخر عن الوجه الخفي لدلالات القهر والسوداوية والرعب والإرهاب والعنف في زمن العولمة والأنترنيت.، كما تشي بالموقف التنكيلي الذي يمارس على شريحة كبيرة من المجتمع الجزائري، وتكشف عن الانهيارات الوجدانية والنفسية التي رافقت الفرد الجزائري طيلة هذه المرحلة التي أفضت إلى ميلاد أدب جديد يمكن وصفه "بالأدب الاستعجالي" الذي غابت فيه الكتابة الجمالية بمعناها الفني التجديدي. على حين كان حضور المعنى فيه بارزاً مما أدى إلى اغتيال النص من حيث جمالية اللغة واستشعار الخبرة الفنية، في مقابل الاغتيالات الحقيقية التي حملها هذا النص في طياته.

ـ إن رواية "التوابيت" تكرس مسار الرواية المغاربية في كون الذات تشكل المرجع الأساسي في الكتابة الروائية لهذه المنطقة،

بحيث تكفل للكاتب العودة إلى استنطاق الماضي معتمداً على الذاكرة لجمع تفاصيل الأحداث، كما تكفل من وجهة أخرى بنية الشهادة والاستشهاد في زمن الإرهاب الإقليمي والعالمي.

*****

الإحالات:

(1). د. الطبيب بودربالة . قراءة في كتابة سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، ملتقى السيمياء والنص، جامعة بسكرة، إفريل 2002 . ص 25.

(2). عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع. 9 . فاس . المغرب ..

(3). روبرت شولز (سيمياء النص الشعري) اللغة والخطاب الأدبي ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء المغرب . ط1، 1993 ص 161.

(4). محمد مفتاح: دينامية النص المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . 1987 ص72.

(5). Gérard genette, Seuil, cd Seuil, coll. Poétique Paris 1987 p6 نقلاً عن بالقاسم دفة: التحليل السيميائي لرواية حمامة سلام للدكتور نجيب الكيلاني ملتقى السيمياء والنص الأدبي، مجلة جامعة بسكرة . أفريل . 2002 ص72.

(6). رواية "التوابيت" ص 17. 18.

(7). د. ضياء خضير، قصة المقاومة الفلسطينية . (خليل السواحري نموذجاً) مجلة الكاتب العربي ع54 اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2001، ص102.

(8). Le jeune (philipe) le pacte autobiographique Ed. Seuil, Paris 1975 p45: نقلاً عن د. بوشوشة بوجمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب، ع2، جامعة قسنطينة 1995 ص181.

(9). رواية "التوابيت" ص 22. 23.

(10). د. صدقة إبراهيم: المرجع والمتخيل في القصة القصيرة . مجلة الكاتب العربي، ع54. اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2001 ص115.

(11). رواية "التوابيت" ص 22. 23.

(12). رواية التوابيت ص 25.

(13). "التوابيت" من ص 31 إلى ص 33.

(14). أوغستين الاعترافات ص 264 . نقلاً عن، عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص 271.

(15). غاستون باشلار: ترجمة أحمد خليل . ديوان المطبوعات الجامعية ص 15 نقلاً عن عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص 271.

(16). د. سيزا أحمد قاسم: بناء الزمن الروائي نقلاً عن محمد العيد تاورتة مجلة آداب. جامعة قسنطينة ع5 2000 ص244.

(17). نفسه ص 244.

(18). نفسه ص 244.

(19). عمر عيلان: الإيديولوجيا وبناء الخطاب الروائي ص275.

(20). نفسه ص 275.

(21). نفسه ص 275.

د.شارف مزاري- الجزائر

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضم العدد 396 من مجلة الموقف الأدبي لشهر نيسان 2004 القصص الآتية:

1 . أضغاث حلم عابث. قصة: إبراهيم سليمان نادر . العراق.

2 . الميسوري. قصة: نجلاء أحمد علي.

3 . المتواري. قصة: ضياء قصبجي.

4 . الوحل. قصة: سهيل الشعار .

5 . حقل من أزهار عباد الشمس. قصة: هدى يونان.

6 . دمي في رقابهم. قصة: شادي قيس نصير .

أولاً: أضغاث حلم عابث. قصة: إبراهيم سليمان نادر .

تضعنا القصة في جو الحلم الكابوسي الذي ينأى بالإنسان بعيداً عن فراشه، وينتقل به إلى عوالم جديدة، من بينها الواقع الحي الذي تمور به شوارع المدينة من خصب وضجيج وعبث وخوف وحب وكره، وبذلك تقترب الحياة في المدينة من الواقعية السحرية التي يختلط فيها الواقع بالحلم، الخوف بالرجاء، وتتضخم الحالة الدرامية للشخصية الرئيسية الملاحقة، وتنشب بينها وبين عدد من الشخصيات الثانوية بوادر صراع، يجمع فيه الكاتب بين الواقع والمتخيل المخزون في الذاكرة، وبين العقل والإحساس، فيتحول الحدث والحلم والشارع والشخصيات إلى حالات غرائبية، نلمح فيها بعداً أمنياً عاماً قائماً على الترقب والخوف والمطاردة، تتضح أولى بوادره منذ أن يبدأ السارد بالخروج من قريته صغيراً، متوجّهاً إلى المدينة، حيث تتداخل مشاهد الحياة الجديدة في ذهنه مع المشاهد التي وعاها في الماضي، وتبرز الفجوة الواسعة بين الفضائين؛ فضاء القرية الذي يتميز بالبراءة والبساطة، وفضاء المدينة الملوث الذي يدينه السارد ويدين أهله: "مراحيض فائضة، وهواء ملوث، لغو وزعيق في كل مكان وركن، شاهدت هذا التقدم والرقي، ولكن من الأسفل، إن صح القول".

يجري الكاتب حلمه الواقعي وفق رموز تعبر عن قلقه وضيقه بالمدينة على اتساعها، فهي على الرغم من تضخمها تفتقر إلى الجمال بكافة أنواعه وألوانه، حيث البيئة الملوثة، والنفوس الملوثة، والمعايير الاجتماعية والخلقية المعدومة، وافتقاد الناس الحبَّ والإيثار والاحترام، فـ (عبوسي) . على سبيل المثال . بائع الحلوى الذي يرقص ويغني للأطفال وهو يوزع عليهم الابتسامات والحلوى من دون مقابل، يصفه بعضهم بأنه مخبول أو مجذوب، والمدينة يعمها الضباب، ترميزاً لتماهي الأشياء واختلاط الأمور، والسارد الذي يسير في الشارع تلتف على رقبته يد كأفعى صحراوية، لرجل له أذنا فيلٍ، وكبُر حجم الأذن ترميز لوجود رجل الأمن في كل مكان: "التفت أصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل، بقيت صامتاً كالأبله في اختلاء قاس مع الموت، وحينما وقفت، كان يطلق كلماته من بين شفتيه اللتين تشبهان أذني فيل".

ثم تتعدد المشاهد الحلمية / الواقعية التي يرصد الكاتب من خلالها جانباً من حياة المدينة المخيفة بوجهها السلبي، فغرفته تغرق بالضباب، وجارته العجوز تصرخ: "لقد ضاع الناس. إنها مصيبة حلت علينا!.". وحين فتح ستارة نافذة غرفته شاهد أسراباً من الذباب تئزّ، والذبابُ ترميز للطفيليين الذين يعيشون على امتصاص دماء الآخرين، ثم تطغى الواقعية السحرية في جو يقترب فيه الكاتب من عالم (ماركيز): "اشتدت كثافة الضباب وأنا أسير في طياته، بدأ يتحطم مثل فيسفساء اصطناعية إلى قطع

صغيرة، أخذت أسير مثل الأعمى. اصطدم شيء صلب بساقي اليسرى. لطمت كلمة (عفواً) أذني. التفت يمنة ويسرةً. لم أر سوى شبح يزفر، ضحكت مع نفسي.." وشر البلية ما يضحك!.

إن حلم القاص غزير خصب يأتي فيه على مجموعةٍ من المشكلات التي يتيح لها الحلم أن تظهر على سجيتها، فتنداح الهواجس والهموم، في صورة متدفقة، لأن الحلم يسمح للإنسان بأن ينطلق في عالم خالٍ من القيود والحواجز، التي لا يستطيع التعبير عنها في الواقع بسبب الرقابة والحواجز والخوف من حرية التعبير والحركة بحرية.

إن القصة ذاخرة بمعاناة الإنسان العربي، الذي تجعل منه المدينة العربية المعاصرة في ظل الأنظمة الأمنية ضحية قمع مضاعف؛ قمع تمارسه السلطة عليه، وقمع آخر يمارسه الإنسان على أخيه الإنسان، لذلك تحول كثير من رجال المدينة إلى جزارين، يقطعون بسكاكينهم اللحم، في ترميز إلى الحالة السائدة القائمة على الغش والخديعة والمطاردة والخوف، التي تسم طبيعة حياة أهل المدينة، فتجعلهم يعيشون في محنة لا فكاك منها، ولا خلاص إلا بالحلم.

ثانياً: الميسوري. قصة: نجلاء أحمد علي.

يمزج النص القصصي الحكائي بين الواقع والمخيال الشعبي، ويفيد من الحكايا السائدة في الريف، ولكنه يصوغ قصته الخاصة التي تحتفظ بفرادة مأساوية، جسّدها العنوان الرئيسي للقصة، ومن ثم العنوانات الفرعية الداخلية عبر تقنية فنية عملت على إغناء الخيال، فحفل النص بعدد من المداخلات الجانبية التي أغنت الحكاية الرئيسة، وأضفت عليها لوناً من الجمالية المحببة.

إن ما يلاحظ على كتابة القاصة، بصورة عامة، نزوعها القصصي المقصود نحو الماضي والتاريخ، ولكنها في هذه القصة تحاول أن ترصد حالة من حالات الماضي التي ليس لها ارتباط بالتاريخ كحدث إنساني عام، وإنما بمعايير اجتماعية ذات خصوصية طبقية ريفية، حيث يتحكم الإقطاع بالآخرين، وبخاصة بالجسد الأنثوي ولقمته التي ينمو عليها.

ومع أن فكرة القصة التي استطالت بالسرد معروفة إلاّ أن الأسلوب الذي عولجت به أضفى عليها كثيراً من التجديد، وأخرجها من رتابتها، لأن من المعهود في حكايات الإقطاع العربية الريفية أن الإقطاعي يتصرف بنساء الفلاحين وبناتهم كما يتصرف بأراضيه ومزروعاته، وقد جسد ذلك "عبد الكريم ناصيف" في ثلاثية (الطريق إلى الشمس) حيث كان الأغا في ريف حماة لا يسمح لعروس في مجال إقطاعته أن تزف إلى زوجها إلاّ بعد أن تدخل مخدعه.. وقد ساعد على إخراج قصة "نجلاء" من دائرة العادية تحميل الزوج/ الأب جانباً من المسؤولية، فيما حدث لزوجته وبناته، إذ صرف جلّ اهتمامه إلى عمله في مهنة الطب بالأعشاب، وابتعد عن الأسرة ومتطلباتها، وأنه بدوائه الذي وصفه للإقطاعي الطاعن في السن، جعله يصل إلى إناث أسرة الحكيم الشعبي بسهولة ويسر، فيسقطن بين يديه، بلا حول ولا طول.

تملك الكاتبة أدوات القص، من لغة وأسلوب ووعي استطاعت إيصاله إلى القارئ بفنية عالية، وقد حاولت تلوين أسلوبها بالسجع المتعمد اللازم لسرد حكاية الماضي، مع الإمساك بزمام خطاب المعاصرة بغية إثارة جدل فني، ورصد صراع عاطفي، تتعالق في الشخصيات الأنثوية المهمشة ببساطة، وقد بدت شخصيات هشة لأنها بنات واقعها الأبوي، فتساق إلى حظيرة الذكورة من دون أن تبدي اعتراضاً على امتهانها، أو تحتج على مصيرها.. لذلك بدت شخصيات دونية، أقل قيمة لدى ذكور الإقطاعي من السلع أو الأثاث، لأن السلع والأثاث يباع ويشترى بينما تساق الزوجة وبناتها الصبايا، فيفقدن عذريتهن بالمجان، ليس لهن حيلة مع أمهن سوى البكاء، والبكاء حالة ضعف إنسانية، لا تعبر عن موقف إيجابي تظهره الشخصية تجاه الظلم الذي يحيق بها.

إن عنوان القصة الذي حمل اسم (الميسوري) كان مدروساً، وهو علامة دالة على شخصية يتيسر لها الوصول إلى كل شيء، وقد حملت مفتاح شخصيتها، وهيمنت على غيرها، فتوارت الشخصيات الأخرى وبدت أسيرة لديها، تابعةً لها، وإذا كان النص ينتقل بين الطبقات؛ طبقة الفقراء، وطبقة الإقطاع، فإن ثمة حراكاً غريباً متبادلاً بين الطبقتين هو حراك الحاكم والمحكوم، الظالم والمظلوم، النور والعتمة، الغنى والفقر، وقد أغنت هذه الحراك الشخصياتُ الرسمية التي تعمل على زيادة القهر الاجتماعي من خلال خدمتها الإقطاع وتلبية رغباته المتضخمة.

لكن إجادة الكاتبة، وامتلاكها الأدوات الفنية، ونسج قصتها بهذه الجاذبية الشائقة، يمكن أن يلاحظ فيها القارئ غير العادي استفاضة في السرد، الذي تواءم مع تطاول القصة الزمني، وامتداد حدثها شهوراً طويلة، ابتدأ بانصراف الأب/ الزوج إلى أعشابه وطبه، وانتهى بجنونه إثر وقوفه على الحقيقة التي انتهت إليها زوجته وبناته، ومع أن الكاتبة حاولت لملمة شتات الحدث الرئيسي، وتقصير التطاول الزمني، وذلك برد الخاتمة على المقدمة، إذ بدأت القصة بانتحار الأب، وانتهت به، إلاّ أنها ظلت بحاجة إلى مزيد من التكثيف، لأن الحدث حمل بين جنباته صوراً متلاحقة للعمل الدؤوب وللتسلّط والانتقال من مكان إلى مكان، وبرز التراخي في حمل البنات سفاحاً، ومن ثم اكتشاف الإقطاعي جسد الزوجة.. وكان ذلك كله نتيجة طبيعية لوصفة الأب الطبية التي أعادت الإقطاعي الكهل شاباً، ولو أن الكاتبة اقتصدت في السرد . وهي بصدد ظاهرة اجتماعية . وتعاملت مع جزئيات الحدث برؤية زمنية قصيرة، لكانت القصة أكثر تعبيراً عن حداثة فنية، تجعل الماضي ابن الحاضر، لاسيما وأنها التفتت التفاتةً بارعة حين حمّلت الخاتمة دلالات توالد الإقطاعي وتكاثره وخلوده في ترميز إلى وجوده الأبدي: "إنه ينبت في كل زمان، في كل مكان، بلون جديد، وحلة جديدة".

ولعل استفاضة السرد قد أوقع القصة في بعض العثرات اللغوية، ففتحت همزة (إن) بدلاً من كسرها، وتعدى الفعل (رغب) بنفسه بدلاً من حرف الجر، وضعفت جملة (وعينا وشفتا إنسان) في عطفٍ حرّمه النحويون، وصوّبوا ذلك بالقول "عينا إنسان وشفتاه" كما حدثت زلة قلم في جملة (أن للباز ندٌّ وشبيه) المضبوطة بالشكل، فلم ينصب اسم أن المؤخر. وعُطف عليه بالرفع، وفي زلة قلمية أخرى نسبت (الأنثى) إلى الجمع (الأنوثة) فقالت (الأنوثي) بدلاً من نسبته إلى المفرد (الأنثوي).

ثالثاً: المتواري. قصة: ضياء قصبجي.

يتكثّف مغزى القصة في عنوانها الترميزي (المتواري) وقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بالعنوان، وأولته أهمية بالغة في دراسة النص الأدبي، نظراً لوظيفته الأساسية التي تربط بالنص من جهة، وبالقارئ من جهة أخرى، وحسب "رولان بارت" فإن العنوان مجموعة أنظمة دلالية تحمل قيماً أخلاقية واجتماعية وفكرية، ويغلب على العنوان الطابع الإيحائي، ويقوم بوظيفة احتواء مدلول النص، فغدا بمنزلة الرأس للجسد، لأنه يحدد هوية النص المبني على مقومات العنوان من البداية حتى النهاية، وهذا ما تجلى واضحاً في دلالة عنوان "المتواري" الذي يفيد معناه المعجمي الاختفاء والاختباء والانزواء، والابتعاد عن النظر، وليس أكثر توارياً واختفاءً من التاريخ العربي الأصيل ببعديه العربي والإسلامي، بعد أن سيطر الزيف على الحياة المعاصرة، وغدا حاضر الأمة مجموعة من الأحداث التي قلما نجد فيها حدثاً جديداً واحداً يزيد في أصالتها، ونحن نشهد تراجعات مريرة ألمت بالوطن والأمة.

القصة رحلة خيالية تقوم بها الساردة إلى عالم غريب مدهش تدخل إليه عبر سرداب مستدير معتم، ما تلبث أن تنتهي منه إلى فضاء واسع يشع فيه نور سماوي، وفي هذا الجو الجديد المريح تلتقي الساردة الشخصية الثانية في القصة (المتواري) وهو رجل يشبه رجل الثلج، وقور يتكئ على أريكة، يرتدي عباءة بلون لحيته وشعره، وفي يده سبحة حباتها وردية اللون، إلاّ أن وجهه وجه شاب، وعينيه تلمع بالحيوية، فتبتسم له ابتسامة يشرق لها وجهه..

تحاور الساردة التاريخ بعد أن جسدته على هيئة رجل هو أقرب إلى الملائكة منه إلى البشر، فالبياض الذي يلفه ترميز إلى الأصالة والنقاء والعهد الذهبي الذي كان للأمة، بوصف التاريخ سجل أحداثها، وكنز أمجادها، وما انزواؤه وابتعاده عن الأنظار إلاّ لأن صفحاته الأخيرة فقدت بريقها المشرّف، ولم تعد تسجل إلاّ المخازي التي يخجل . هو . نفسه من تسجيلها، وهذا ما كانت الساردة تشعر به، والدليل على ذلك هو هربها إلى هذا المكان الغرائبي، وأمنيتها أن تبقى فيه إلى الأبد، كما يتجسد ذلك في هذا الجزء من الحوار الطريف الذي دار بينها وبين التاريخ:

. أريد أن أبقى هنا بقية حياتي.

. هاربة من الدنيا.. ؟ أضفت ضاحكة:

. من الدنيا و"بلاويها".

. أغبطك لسعادتك.

. وأنت ألست سعيداً؟ صمت حزيناً متأملاً، وراح هذا الرجل الوقور الأبيض يبكي بشدة، وسبحته الحمراء تدور بين أصابعه بسرعة، وأنا أكفكف له دموعه، سألته:

. ما الذي يبكيك يا صديقي؟

. ألم أقل لكِ أنا التاريخ؟..

. أجل قلت ذلك..

. نسيت أن أقول لك إنني تاريخ العرب.

تبدو الكتابة متمرسة بفنها القصصي، إذ جمعت في القصة كل ما من شأنه أن يبلور شخصية التاريخ المعنوية، ويجعلها شخصية إنسانية حياة شابّة تنطق بالحدث، وتمور بالمشاعر، فتحزن لما آل إليه حال العرب، وتبكي من فرط إحساسها بالتخاذل الذي ستسجله في صفحات قومها، وثمة ترميز جمالي يمكن أن يقف الدارس عنده هو جعل الرجل شيخاً كبيراً طاعناً في السن، وفي ذلك إشارة إلى هرم التاريخ، ودورته الطبيعية، فبعد الأمجاد الذهبية في عهد الشباب، يدخل طور الشيخوخة، وفي ذلك إدانة صارخة للزمن العربي الراهن الذي يخجل الإنسان أن يظهر فيه، فيضطر للتواري والاختفاء.

ولعل من بين الأدوات التي أغنت بها الكاتبة شخصية التاريخ لجوء الساردة إلى القراءة، لتؤكد أنها من أمة "اقرأ" وفي ذلك دلالة إلى أن تراث العرب لا يزال زاهياً ومدعاة للفخر، وهذا ما شعرت به عندما ابتدأت رحلتها في محراب التاريخ، فوصفت المكان "كانت الأرض مفروشة بحصى تلمع كحبات الماس واللؤلؤ والمرجان" ثم أتت على الشخصيات التاريخية التي غدت رموزاً ومنارات يهتدي به الأحفاد "من بينها ممر يدلّ على طريق لأناس سبقوني إليه. سرت فيه" وقد خلدت سيرهم في كتب هي الكنوز التي تذخر بجواهرها: "عن يميني كانت طبقات من الكتب المجلدة بجلد أنيق قاتم اللون، واسم مؤلف الكتاب يشع بلون أصفر. عن يساري صور الكتّاب الذين تركوا تأثيرهم وأسماءهم إلى قرون بعدهم..." .

إن التاريخ كما جسدته القصة مجموعة من معطيات المكان، والزمان والأحداث والرجال. وقد نفخت فيه الكاتبة روح الحياة حين (أنسنته) وجعلته يسمع ويرى، ومن ثم ينطق ليبوح بالحقيقة المرة التي آلت إليها الأمة، وهذا ما دفعها لأن تجعله متوارياً، وكأن أبناءه في غفلة تامة عنه، الأمر الذي من شأنه أن يعود بنا إلى دلالة العنوان الرمزية، التي يستشف منها القارئ الإدانة التامة، لأن الإنسان لا يختفي عن الأنظار إلاّ عندما يكون خائفاً ضعيفاً، خجلاً من المواجهة وكشف الحقيقة، وهنا يغدو العنوان ترجمةً لتناقضات الواقع باعتماده على جملة من الإشارات ذات المرجعية القومية والثقافية، وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل الساردة تبكي كما يبكي التاريخ، في إشارة إلى فراغ المخيال العربي من مرجعيته الأصيلة وثوابته التي أضاءت العالم في حقب مديدة، وهي الآن تخبو بصمت، لذلك كان البكاء على المجد الغابر بمنزلة الرثاء للحاضر الميت، وحسناً فعلت الكاتبة في إنهاء قصتها بآية قرآنية تؤكد فيها على الينبوع الثر الذي ابتعد عن مورده أبناء العصر، فأصاب حياتهم التخاذل والهوان.

رابعاً: الوحل. قصة سهيل الشعار

ربما كان حجم القصة وقصرها عاملاً مساعداً للكاتب في صياغة قصة جميلة تحمل الفكرة وتوصلها إلى القراء بسهولة ويسر، وهذا ما أكد عليه كثير من نقاد القصة القصيرة الذين رأوا أن تكون لقطة بارعة تعبّر عن موقف أو ترصد حادثة صغيرة... وقد استطاع الكاتب في قصة "الوحل" أن يضع القارئ وجهاً لوجهٍ أمام لقطة عفوية، تجسّدت في الترميز الذي حمله العنوان الذي يحمل في دلالته اللغوية معنى (الطين) الذي تعلق به الأقدام أو يعلق بها، وقد توسع الكاتب في مدلوله اللغوي، إلى المجاز، فجعله يعلق بالقلوب وبالعقول، وغدت (الصراحة) . أو هكذا توهم عقلاء القصة . (جنوناً). ليثبت القاص في النهاية أن الراكب الذي لم يدفع أجر السيارة لأسباب يدلّ عليها مظهره المتواضع، واتهم بأنه مجذوب مع أنه اعترف بعدم الدفع، أن هذا الإنسان البسيط هو العاقل والواعي من بين جميع ركاب السيارة التي غاصت عجلاتها في الوحل اللازب نتيجة الأحوال الجوية الشتائية، فثبت وحده مع السائق، يحاول معه دفع السيارة وإخراجها من الوحل الذي تغوص فيه في الطريق، بينما انصرف العقلاء إلى بيوتهم، راجلين: "لاحت أمامنا البلدة على بعد عدة كيلومترات تنتظر، بدأ الركاب ينزلون الواحد تلو الآخر. بعضهم شرع يركض، [والبعض] الآخر حمل أطفاله [دون] أن يكترث بالثلج المنهمر. أو بالسائق الذي ظل يطلب ويستجدي بعض المساعدة، وهو يقف

أمام الحافلة كأنه يودعنا في حين بقي إلى جانبه ذاك الرجل المجذوب، يدفع بيده جسد الحافلة البارد، محاولاً إخراجها من بركة الوحل تلك...".

القصة على الرغم من قصرها تحمل دلالات كبيرة، وقيمة إنسانية عالية، حيث ظهرت سلبية مجموع ركاب الحافلة العقلاء بتخليهم عن المساعدة على إخراجها مجتمعين من الوحل، بينما تجلت إيجابية الرجل الذي اتهم بأنه مجذوب بالوقوف إلى جانب السائق، وربط مصيره بمصير الحافلة، وشتان ما بين السلب والإيجاب تجاه واسطة النقل، التي هي في الترميز الفني صورة مصغرة للوطن الذي يتخلى عنه أبناؤه، ويتفرقون في ساعة المحنة، ولا يواجه الحدث سوى القلة المخلصين، الذين يتشبثون بها مهما كانت المهام شاقة والأحوال صعبة..

ترفل القصة بجمالية إنسانية ذات نكهة خاصة، وقد تكثفت هذه الجمالية في بساطة الحدث، وعفوية السرد الذي أوحى بصورة غير مباشرة بالإدانة الصارخة التي انتهت بها الخاتمة: "رحنا نركض.. ونهرول نحو أضواء البلدة القريبة وفي أعماق كل واحد منا بركة وحل، أشد قذارة، وأكثر مساحة من تلك التي تركناها خلفنا" وقد كان للعنوان خصوصيته الجميلة التي بنت القصة عليه فكرتها، وقد أدى غرضها الفني من خلال معنى الوحل اللغوي والمجازي..

خامساً: حقل من أزهار عباد الشمس. قصة: هدى يونان.

تسلط القصة الضوء على حياة أسرة متواضعة تحاول أن تحسّن وضعها العام داخل المنزل البسيط، وذلك بما يتوفر لها من دخل محدود، ويتجلى هذا التطلع الإنساني في رغبة مدبّرة البيت الملحة في تأمين مدفأة تضعها في المطبخ بغية إلزام الأولاد بتناول الطعام في غرفة المطبخ بدلاً من غرفة الجلوس توفيراً للتعب، وحرصاً على النظافة.. لكن ما تراه المرأة حاجة ضرورية يراه الرجل ترفاً لا مسوغ له "كان يستنكر طلبها، يسخر منه، كأنه حلم خرافي مثل هذه القصص التي يرويها الجد للأولاد. هذه رفاهية ليست لأمثالنا، الطعام قبل كل شيء، أما المدفأة في المطبخ يا امرأة..".

هذه النظرة التي تغرق في تواضعها، تحاول الكاتبة أن ترسخها بمهارة أنثوية، نظراً لطبيعة المكان/ البيت، وخصوصية إدارته الداخلية والإشراف عليه، لتظهر واقعية حال الأسرة التي تعاني من قلة الدخل، فالأم تنسج كنزةً من صوف قديم لواحد من أولادها، وهي كما رغبت في وضع مدفأة في المطبخ، فقد رغبت أيضاً بتزيين صدر الكنزة بخيوط صفر وخضر، ترسم بها زهرة عباد الشمس، التي توحي لها بدلالات جمالية اختزنتها ذاكرتها من خلال رؤيتها حقل قطن مسيّجٍ بهذه الأزهار الجميلة.

تحاول الكاتبة أن تجسد المفارقة الاجتماعية الطبقية، وتظهر الهوة الواسعة بين حال الأسرة التي ترى المدفأة ترفاً في فصل الشتاء، وتحتال لتكسو بعض أطفالها القديمَ من الثياب، وبين مذيعة التلفاز التي ترفل بحلل قشيبة، وزينة ضافية، تعقبها موجة من الإعلانات التجارية التي لا يتمكن من اقتناء بضاعتها إلاّ المترفون، وهذا الفارق الشاسع بين الواقع المدقع للأسرة، وبين الترف المعروض في التلفاز، يصل إلى القارئ بسهولة وبساطة، ويؤكد أن عروض التلفاز تخص فئة اجتماعية معينة من طبقة أخرى، أو بعبارة أدق، كأن خطاب التلفاز التجاري يصدح في وادٍ، والناس البسطاء الذي يبحثون عن لقمة عيشهم في واد آخر.

هذه التعرية الجميلة في التفاوت بين الخطاب الرسمي، والواقع الاجتماعي، بنتها الكاتبة على لقطة جمالية اختزنتها ذاكرة الأم من لوحة إلهية رائعة حين "ألهبت أزهار عباد الشمس خيالها وعواطفها منذ تلك الرحلة الساحرة في الخريف إلى حقول القطن، حيث يعمل أبو معينة حارساً للحقول لدى بعض الملاّك. لقد فوجئت حين ترجلت من الحافلة، بتلك المساحة الواسعة بلا حدود، المنعشة الخضراء، الزاهية، المكللة بالقطن الأبيض الناصع، محاطة بسياجٍ رائع من صفوف أزهار عباد الشمس المتلألئة، تحت سماء خريفية لامعة..".

تنم هذه اللقطة عن نزوع فني تشكيلي، ورؤية متأصلة في النفس، نسجت بصماتها على النص، فجعلت الكاتبة منها عنواناً لقصتها، والعنوان مفتاح النص الأدبي، ثم بنت عليه جانباً من فكرة القصة، وربما تطلعت إلى (الفن) بوصفه لوناً جميلاً من الألوان التي تعشقها النفس الإنسانية، فرغبت في تجسيد هذه اللقطة التزيينية، على صدر أحد أطفالها، لأن الكنزة التي تنسجها لا تعلم لمن ستكون من أولادها، فكمية الصوف القديم هي التي تحدد الحجم/ المقاس، وفي ذلك إشارة إلى حالة الإملاق التي تعاني منها الأسرة، وتأتي اللمسة الفنية في رسم صورة زهرة عباد الشمس على الصدر، لتعوض بالفن عما تعانيه من عوز وفقر.. ولتؤكد المقولة الإنسانية" بالخبز وحده لا يحيا الإنسان".

لكن ما يلفت النظر في هذه الرؤية الفنية، أن الكاتبة جعلت أزهار عباد الشمس سياجاً لحقل القطن (الخريفي) وهنا وقعت في مغالطة زراعية معروفة، لأن القطن خريفي الموسم، بينما عباد الشمس يزهر في الربيع، ويجني محصوله قبل موسم الصيف.

سادساً: دمي في رقابهم. قصة: شادي قيس نصير.

هذه ليست قصة بقدر ما هي لوحة فنية تحمل نفثات مواطن فنان يرزح وطنه تحت نير الاحتلال، بث فيها كل ما يحمله المواطن الشريف الغيور من مشاعر سامية تجاه أرضه وأهله، وقد كان إيجابياً إذ سخر فنه لخدمة القضية، وكما كان غيره يقاتل بالبندقية والحجر، فقد كان . هو . مع غيره من الموهوبين يقاتل بالكلمات واللوحات التعبيرية.. فجسد في لوحاته أبشع صور الظلم الذي يعاني منها شعبه: "كل ما أستطيع فعله أن أضرب الألوان على لوح وأمزجها بفرشاتي وأثور على العدو وظلمه بلوحات تهز عرش قوته، وتفهم العالم ظلم ما يحل بنا، رسمت ورسمت وقد ساعدني ذوو النفوس الكبيرة والأبية على تهريب لوحاتي عن أعين العدو لإخراجها خارج حدود بطش الجنود إلى العالم، نشرت في أكثر العالم مساندة لتحرر الشعوب، لترسخ في أعين العالم احتلالهم لمدينتي وشعبي".

إن محاولة الكاتب تطوير شخصيته والانتقال بها من موطنها إلى العالم من شأنه أن يؤكد على دور الفن في المعركة، ومشاركته في ترسيخ الحق المغتصب، وهذا ما نبّه العدو إلى خطر الفن، وخطر الفنانين والكتاب، فعمل على قمعهم، وإلقاء القبض على الفنان/ شخصية القصة، مما يعيد إلى الأذهان قضية غسان كنفاني وكمال ناصر وسواهما ممن عملت الصهيونية على تصفيتهم جسدياً في عمليات إرهابية تغلغل فيها الموساد الإسرائيلي إلى عمق الأرض العربية اللبنانية..

إن السارد أُودع في السجن بسبب مقاومة الاحتلال بالفرشاة والألوان إلى جانب أبناء وطنه الذين يقاومون بالسلاح، وقبع في الزنزانة حيث الرطوبة والعفونة، وفي نفسه توق للخروج والتعبير عما في نفسه من تطلعات وتصورات لتجسيد المعاناة الحقيقية، ولرؤية الوطن محرراً.. لكنه يقضي الشهور والسنين في السجن، فلا تكتحل عيناه بنور الحرية، وحين يحس باقتراب النهاية، وأن روحه تصعد إلى بارئها، عندئذٍ يشعر بالراحة لأنه قام بدوره تجاه الوطن "أعرف بأنني لم أقاتل ببندقية، ولكنني قاتلت كما فعل الملايين بأقلامهم وريَشهم. أشعر براحة المنتصرين والمكللين بالغار والزيتون".

لكن ما يستوقف القارئ في القصة، هو أن سفح الأمنيات داخل الزنزانة لم يكن وحده كافياً لاستكمال رسم ملامح الشخصية الرئيسية وتطورها، ومواصلة المقاومة بالفن، فالأماني القلبية بالنصر . هي أضعف الإيمان . لأنها لا ترقى إلى مرتبة الفعل، وكان يمكن للعمل الفني أن يكون مجدياً أكثر، وذلك بتطوير دور هذه الشخصية الملتهبة المشاعر، من خلال قيامها بمتابعة دورها في الرسم داخل الزنزانة، على الجدران بأظافرها، كما يفعل المعتقلون، أو بما يتيسر لها من أدوات معدنية كالملعقة التي يمكن أن تحفر وتترك أثراً على الجدار، وهذا معروف في قصص المقاومة العربية، والروايات العالمية التي أثارت فيها رسوماتُ السجناء على الجدران مشاعرَ السجانين والمحققين، وأججت نزعات العنف والطغيان في نفوسهم، وقد حرصت الأعمال الأدبية على هذا الملمح الذي يساعد على إبراز عنصر الصراع الدرامي فيها، ويضفي عليها أبعاداً إنسانية أكثر حدّة في إظهار المفارقة بين الفنان المرهف المظلوم، والمحتل الظالم..

محمد قرانيا

□□□